MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07912398 0

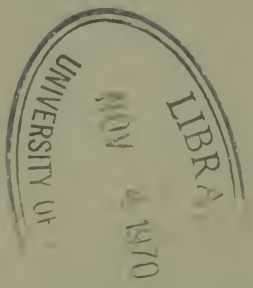
626

Musikalische Essays

von

Dr. Hermann Freiherr von der Pfordten,
Privatdozent an der Universität München.

München 1897
C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung
Oskar Beck.



Alle Rechte vorbehalten.

ML
60
P42
Bd. 1

C. H. Beck'sche Buchdruckerei in Nördlingen.

Motto:

Nur insofern wir mitempfinden, haben wir Ehre, von einer Sache zu reden.

Goethe.

Der denkende Künstler ist noch eins soviel wert.

Lessing.

Zueignung als Vorwort.

Euch, meine musikalischen Freunde, sollen diese Studien gewidmet sein. Ihr habt sie zum guten Teil entstehen hören; in Gespräch und Vortrag konnte ich Euch die leitenden Gedanken entwickeln. Ihr habt aber auch eigenen Anteil daran; denn in lebendiger Rede und Gegenrede sind sie gereift und gediehen. So sollen sie denn Euch zuerst begrüßen, wenn sie es jetzt versuchen, weitere Teilnahme zu erwecken. Mögen sie Zustimmung oder Widerspruch erfahren, beides gilt ihnen gleich wert; denn sie verfolgen nur das einzige Ziel, Interesse zu mehren für die gute Sache, der sie zu dienen bestimmt sind. Daß sie es ehrlich meinen, hoff' ich, sieht man ihnen an; inwieweit es ihnen gelingt, ihre Aufgabe zu erfüllen, das müssen sie abwarten. Eure freundliche Nachsicht soll ihr Geleitbrief sein.

München, im Oktober 1896.

Der Verfasser.

Inhalt.

Zueignung als Vorwort. Seite
Erster Essay: Kunst und Dilettantismus 1

I.

Grundfrage S. 3. Äußere und innere Scheidung S. 4. Grenzen und Ziele S. 5. Eigenart der Musik S. 6. Notenschrift S. 7. Vorurteile S. 8. Hauptfrage: Begabung S. 9.

II.

Wesen der Begabung. Äußeres Ohr. Tonik S. 10. Intervalle. Harmonik S. 12. Klangfarbe S. 13. Rhythmus S. 14. Inneres Ohr. Vortrag S. 16. Auffassung S. 17. Empfindung S. 18. Seelenzustände. Enthusiasmus S. 19. Sensualismus. Passive und aktive Begabung S. 20. Seelischer Reichtum S. 21. Genießen und Schaffen S. 22.

III.

Wesen und Äußerung S. 23. Künstler und Komponist. Technik S. 24. Formtalent S. 25. Virtuosen. Sänger S. 26. Instrumentalisten. Gedächtnis S. 27.

IV.

Kriterien der Begabung. Kompetenz zur Beurteilung S. 29. Eitelkeit S. 30. Schmeichelei S. 31. Der Fachmann S. 32. Selbstäußerung S. 33. Selbstbewußtsein. Kindheit S. 34. Jugend S. 35. Die Reife. Der Beruf S. 36. Grenzen und Ziele S. 37. Zweifel. Schwäche S. 38. Eigenart. Halbtalente. Oberflächlichkeit S. 39. Beschränktheit. Bescheidenheit S. 40. Volltalent S. 41.

Seite

V.

Verwertung der Begabung. Rechte S. 42. Pflichten S. 43. Eltern S. 44. Lehrer. Sparsamkeit S. 45. Irrtümer S. 46. Erster Unterricht S. 47. Kosten S. 48. Teure Lehrer S. 49. Billige Lehrer S. 50. Schlechte Lehrer. Gute Lehrer S. 52. Blick auf das Ganze S. 54. Ehrgeiz S. 55. Das Vorspielen S. 57. Schüler-Produktionen S. 58. Grundlagen S. 60. Fortschritte. Resultate S. 61.

VI.

Pflichten des Lernenden S. 62. Selbstkritik. Nervosität S. 63. Erholung S. 65. Schonung. Selbstzucht. Blasiertheit S. 66. Idealität S. 67. Klassiker. Historische Studien S. 68. Ästhetik S. 70. Litteratur S. 71. Charakter S. 73. Musikverstand S. 74. Stil S. 75. Schluß der Lehrzeit S. 76.

VII.

Urteil. Geschmack S. 77. Naivetät. Reflexion S. 78. Geschmacksbildung S. 80. Verständnis S. 81. Erfahrung S. 82. Genuß S. 83. Denken und Empfinden S. 84. Urteil. Naivetät S. 86. Reflexion S. 87. Motivierung S. 88. Fachmann S. 89. Wert des Urteils S. 90. Der Kenner S. 92. Der Kunstfreund S. 93. Musikalische Bildung S. 94. Anregungen. Hilfsmittel S. 96. Musik und Kultur S. 97. Die Gebildeten S. 98. Die Ungebildeten S. 99. Der Erfolg S. 100. Das Publikum S. 101. Der Applaus S. 102. Ehrlichkeit S. 103. Terrorismus der Autoritäten S. 105. Selbständigkeit S. 107. Die Presse S. 108. Recensenten S. 109. Die Reklame S. 111. Freies Urteil S. 112.

VIII.

Künstler und Dilettant S. 112. Begabung. Technik S. 113. Einbildung S. 114. Sich produzieren S. 115. Künstlertum S. 116. Einseitigkeit S. 117. Selbstbethätigung. Hausmusik S. 118. Bescheidenheit S. 120. Öffentliches Auftreten S. 121. Selbstkritik S. 122. Mitwirkung S. 124. Vereine S. 125. Vielseitigkeit. Kennerschaft S. 126. Konzert und Theater S. 127. Urteil S. 128. Aufgabe des Dilettanten S. 131.

Zweiter Essay: Grundlagen der Gesangskunst . 133

Einleitung S. 135. Wesen und Ziel S. 136. Technik

Seite

S. 137. Der Text. Aussprache S. 138. Ausdruck S. 139. Die Musik S. 140. Die Stimme. Stimmbildung S. 141. Studium S. 142. Wahl des Lehrers S. 143. Fehler und Gefahren S. 144. Diagnose. Übung S. 145. Zeit S. 146. Bildung. Wort und Ton S. 147. Vokale S. 148. Konsonanten S. 149. Phrasierung S. 150. Das Atmen S. 151. Auffassung S. 153. Ausdruck S. 154. Phantasie S. 155. Poesie S. 156. Vortrag S. 157. Äußerliches. Innerliches S. 158. Virtuosität S. 159. Künstlertum S. 160. Stil S. 161. Nachwort S. 162. Anhang: Analyse eines Schubertschen Liedes S. 163. Schluß S. 170.

Dritter Essay: Leonore im „Fidelio" und Elsa im „Lohengrin" 173

Einleitung S. 175. Leonore S. 176. Erste Szene S. 177. Die große Arie S. 179. Das Finale S. 184. Zweiter Aufzug S. 185. Das Duett S. 187. Letzte Szene S. 188. Schluß S. 189. Elsa S. 190. Der Traum S. 191. Das Gottesgericht S. 193. Ortruds Plan S. 195. Elsas Schuld S. 197. Das große Ensemble S. 199. Szene im Brautgemach S. 201. Elsas Heroismus S. 202. Schluß S. 204.

Vierter Essay: Weber und Schumann als Schriftsteller 207

Einleitung S. 209. Person des Künstlers S. 210. Schriftstellernde Musiker S. 212. Subjektivität S. 214. Weber S. 216. Männlichkeit. Humor. Originalität S. 217. Kritisches S. 218. Der Harmonische Verein S. 219. Schwierigkeiten S. 220. Selbstlosigkeit. Sicherheit S. 222. Wert der Schriften S. 223. Notizen S. 224. Die Italiener. Virtuosentum S. 225. Novellistisches S. 226. Problem der Oper S. 227. Musik und Liebe S. 229. Schumann S. 230. Romantik S. 231. Der Davidsbund S. 232. Vielseitigkeit S. 233. Selbstlosigkeit S. 234. Neidlosigkeit S. 235. Die Janerei S. 236. Unrecht und Irrtum S. 237. Parteiung S. 238. Propaganda S. 240. Egoismus der Clique S. 241. Mut der Überzeugung S. 242. Junge Talente S. 243. Dilettanten. Virtuosen S. 244. Korrektheit S. 245. Verantwortung. Beispiele S. 246. Ästhetisches S. 247.

Erſter Eſſay:

Kunſt und Dilettantismus.

I.

Was hat der Dilettantismus mit der Kunst zu thun? Grundfrage.
Die einen antworten: gar nichts, denn er steht zu ihr im schroffsten Gegensatz; beide schließen einander aus. Andere meinen: doch etwas, denn sie beschäftigen sich beide mit demselben Gegenstande und sind nur dem Grade, nicht dem Wesen nach verschieden. Und noch andere behaupten: sehr viel, denn ohne den einen kann die andere gar nicht bestehen. Welche Auffassung behält nun Recht, die unerbittlich strenge, oder die mild versöhnliche?

Alles hängt davon ab, was wir unter Dilettantismus verstehen; und in unserer Zeit seiner weiten Verbreitung lohnt es sich wohl, zu untersuchen, ob er sich nur auf Kosten der Kunst breit macht, oder ob er neben ihr existenzberechtigt, ja sogar zu ihrer Förderung berufen erscheint.

Es muß allerdings seinen Grund haben, daß Kunst und Dilettantismus unwillkürlich als Gegensätze aufgefaßt werden; darüber haben wir uns zuvörderst Klarheit zu verschaffen. Suchen wir diesen Gegensatz genau zu bestimmen und zu begründen, so finden wir sofort, es geht äußerlich sehr leicht: Äußere Scheidung.
dem Künstler ist die Kunst Beruf, dem Dilettanten Liebhaberei. Beide beschäftigen sich mit demselben Gegenstande, aber auf sehr verschiedene Weise: der eine erhebt die Kunst

zum einzigen Lebenszweck, dem anderen ist sie eine nicht unentbehrliche Beigabe, mit welcher er die Stunden der Muße ausfüllt, „nur zum Vergnügen", wie man zu sagen pflegt.

Innere Scheidung.

Von hier aus schließt man nun rasch auch auf die innere Scheidung: man vermutet zunächst mit vollem Recht beim Berufskünstler Ernst und Eifer, Wissen und Können; beim Dilettanten argwöhnt man Mangel an dem allem. Viele denken sich die Sache geradezu so: der Künstler leistet in seiner Kunst viel oder alles, der Dilettant wenig oder nichts; und das scheint ganz natürlich: denn der eine braucht es eben, der andere nicht.

Kein Wunder, daß der Dilettantismus bei solcher Anschauung in sehr unvorteilhaftem Lichte erscheint. Wäre sein Wesen damit wirklich getroffen, so müßte dem Begriff „dilettantisch" nicht nur ein fataler Beigeschmack anhaften, es müßte sogar allem „Dilettantismus" der Krieg erklärt werden. Denn die Kunst ist eine heilig ernste Sache; alles oberflächliche stümperhafte Gebahren ist unkünstlerisch und verdient mit zorniger Entrüstung gestraft und bis zur Vernichtung bekämpft zu werden. Nicht nur der Künstler, sondern auch der Kunstfreund hat das Recht und die Pflicht, mitzuhelfen, daß das Heiligtum der Kunst rein bleibe von unwürdigen, leichtsinnigen Schmarotzern.

Allein der eben gekennzeichnete Schluß vom Äußeren auf das Innere ist, in solcher Allgemeinheit wenigstens, durchaus nicht zutreffend; und es wäre eine große Übereilung, danach sein Urteil festzustellen. Künstler oder Dilettant heißen beweist noch nicht, was der Betreffende wirklich ist. Mancher sogenannte Künstler ist gänzlich unfähig, berufsmäßig der Kunst zu dienen. In diesem Fall pflegt man bedauernd zu sagen, er habe seinen Beruf verfehlt und thäte besser, einen anderen zu ergreifen; da ihn aber niemand dazu zwingen kann, so bleibt er doch „Künstler", so lang er will. Umgekehrt gibt

es viele Dilettanten, welche mit sehr respektabelm Können und Wissen auftreten und die Kunst so hoch und heilig halten, als sei sie ihr ein und alles. Von diesen heißt es dann, es sei schade, daß sie nicht Berufskünstler geworden; da aber auch ihnen das freie Recht der Selbstbestimmung zusteht, so bleiben sie eben ihr Leben lang „Dilettanten".

Wir sehen also ganz deutlich: die innere Charakterisierung ist von der äußeren unabhängig. Untersuchen wir genauer, so ergeben sich unendlich viele Abstufungen; und immer wieder stehen wir vor der Frage: wo ist die Grenze zu ziehen, auf der Kunst und Dilettantismus sich scheiden? Grenzen und Ziele.

Vielleicht kommen wir der Lösung dadurch näher, daß wir uns klar machen, welche Bedingungen unerläßlich sind, um zu künstlerischer Thätigkeit überhaupt zu berechtigen, und welche Ziele erreicht werden müssen, um künstlerisch etwas zu leisten. Gewinnen wir auf solche Weise eine Übersicht über die ganze mögliche Entwicklung, so werden wir auch im stande sein, innerhalb derselben einem jeden den ihm gebührenden Platz anzuweisen und zu sichern.

Wir reden hier von der Musik im besonderen. Nach ihrer unglaublichen Verbreitung zu schließen, wäre sie nicht nur die schönste und beliebteste, sondern auch die leichteste Kunst, so recht die Kunst nicht nur für „Künstler", sondern auch für „Dilettanten". Jeder Mensch glaubt die Berechtigung zu besitzen, „Musik machen" zu dürfen; und wenn ich nun behaupten und erweisen will, daß diese Berechtigung denn doch an gewisse Bedingungen geknüpft sei, so muß ich auf heftigen Widerspruch gefaßt sein. Ich erblicke aber gerade hierin ein Grundübel. Man vergißt in weiten Kreisen vollständig, daß die Musik eine Kunst ist; man erniedrigt sie tief unter ihre Schwesterkünste, denn man stellt sie in eine Reihe mit zahlreichen nützlichen oder vergnüglichen, aber nichts weniger als künstlerischen Beschäftigungen. Das beweist gerade das

Gegenteil von Kunstsinn, das zeigt absoluten Mangel an Kunstverständnis. Auf diese Weise zieht man Musikanten groß, welche darauf los musizieren, ohne eine Ahnung zu haben, was eigentlich Musik ist.

Eigenart der Musik.

Nur zum Teil mag diese sonderbare, betrübende Erscheinung ihre Erklärung und Entschuldigung finden in dem eigentümlichen Wesen der Musik. Es kann dasselbe weder mit Worten noch mit anderen Zeichen annähernd so dargestellt werden, daß man es seinem inneren Werte nach im äußeren Abbild sofort zu erkennen vermöchte. Darum ist Täuschung gar so häufig. Hier ist nicht der Ort, näher darauf einzugehen, welche Versuche die Ästhetik gemacht hat, das Wesen der Musik befriedigend zu erklären. Soviel Schönes, Geistvolles, Lehrreiches und Erhebendes darüber gesagt und geschrieben worden ist, über subjektive Darstellung ist man kaum damit hinausgekommen, allgemeine, leichtfaßliche Grundsätze sind nicht gewonnen worden. Lassen wir uns also von einfacher Betrachtung leiten.

Der Maler, der Bildhauer, der Architekt, sie alle arbeiten mit festem, gehorsamem Material; sie verwirklichen ihre künstlerischen Absichten eigenhändig, unabhängig von irgend einem Zweiten; sie stellen ihre Werke vollständig fertig hin, und uns bleibt nur, sie zu schauen und zu genießen.

Anders schon der Dichter. Ihm steht zwar das bestimmte Wort zu Gebot, und den Sinn seiner Rede vermag er klar und unzweideutig darein zu fassen. Aber für ihre vollständig entsprechende lebendige Wiedergabe bürgt ihm niemand; er ist darauf angewiesen, wenn er nicht selbst vortragen kann, daß ein anderer komme, der ihn versteht, nachempfindet, nachdichtet und sein Werk erst durch einen Akt künstlerischer Wiedergeburt der Welt vermittelt. Am augenscheinlichsten wird diese Notwendigkeit im Drama, wenngleich sie nicht minder für Epos und Lyrik besteht.

Nun erst der Komponist! Sein Material ist der flüchtige Ton; was kann er thun, um ihn zu fixieren, um der Mit- und Nachwelt sein Kunstwerk zu überliefern, das zunächst nur in ihm selbst lebt? In den seltensten Fällen trifft es sich so, daß der Komponist zugleich ausübender Künstler ist und etwa auf dem Klavier, ohne Noten aus dem Kopf, wie man zu sagen pflegt, spielen kann. Im übrigen muß er sich der Niederschrift bedienen, und dann muß ein zweiter Künstler kommen, der diese Niederschrift liest, versteht und aus ihr das Kunstwerk im Geist seines Schöpfers neu erstehen läßt. Es muß ohne weiteres einleuchten, daß diese Wiederbelebung nur unter besonders glücklichen Umständen gelingen kann; die Individualität des nachschaffenden Künstlers bedarf besonderer Befähigung, um den Komponisten erschöpfend zu vertreten. Darüber herrscht wohl weniger Zweifel und Unklarheit; wohl aber muß immer wieder mit allem Nachdruck auf den erschwerenden Umstand hingewiesen werden, daß nämlich unsere Mittel zur schriftlichen Fixierung eines musikalischen Kunstwerks sehr unvollkommen sind.

Notenschrift.

Wir haben zwar Unterscheidungszeichen für die Höhe und Tiefe, für die Dauer und Stärke der einzelnen Töne und Tongruppen; wir deuten auch rhythmische und dynamische Verschiebungen an; wir besitzen eine Reihe von allgemeinen Bezeichnungen für Tempo und Vortrag. Allein das alles muß doch als ziemlich roher Notbehelf erscheinen gegenüber dem, was absolut wesentlich ist und sich absolut nicht auf's Papier bannen läßt, gegenüber alledem, was beim spielen und singen frei ergänzt werden muß, sagen wir's offen: gegenüber dem eigentlich *Musikalischen*, das erst da sich offenbart, wo alle Möglichkeit *äußerer* Mitteilung aufhört und nur *inneres* Erfassen mehr helfen kann.

Nur der kleinste Bruchteil von all den Tausenden, die da musizieren, gelangt zur Erkenntnis dieser entscheidenden

Thatsache. Man läßt sich genügen an den armseligen äußeren Zeichen, die das Wesen der Musik dann eher verhüllen als erschließen; man glaubt genug zu thun, wenn man ihnen folgt, soweit sie eben führen, und muß deshalb da aufhören, wo man überhaupt erst anfienge, sich dem verschleierten Bild zu nähern. Um einen Vergleich zu wagen: man bildet sich ein, zu malen, und ist doch nur Farbenreiber. In diesem verhängnisvollen Irrtum erblicke ich die Wurzel alles Übels. Weil es möglich ist, grundunmusikalisch zu musizieren, darum ist unsere arme Musik so wehrlos. Man preist sie als die allgemein menschliche, als die geselligste Kunst; das darf kaum gelten vom „Musik hören", noch viel weniger vom „Musik machen"; ja es klingt oft wie Hohn auf ihr Wesen und ihren Wert. Es ist meine feste Überzeugung: nicht als Kunst ist die Musik so weit verbreitet, sondern als mechanische Beschäftigung, als „Handarbeit". Das hat, wie wir gesehen haben, seine ganz natürlichen Gründe und wird wohl auch so sein und bleiben müssen. Handelt es sich aber darum, wirklich von Musik zu sprechen und nicht bloß von ihrem täuschenden Surrogat, so muß dieser Mißstand grell beleuchtet werden, damit uns die Augen aufgehen über alle Vorurteile, die wir zu bekämpfen haben.

Vorurteile. Einem solchen begegnen wir sofort, wenn wir unsere erste Forderung dahin stellen, nur wirkliche Begabung dürfe zum Musizieren berechtigen. Würde man die Musik als Kunst achten und ehren, so wäre das doch wohl selbstverständlich. Aber bei uns rangiert sie ja als gewöhnlicher „Lehrgegenstand"; wie man die übrigen Lehrfächer einpaukt, ohne nach spezieller Befähigung viel zu fragen, so wird auch „Musikunterricht" erteilt, ohne sich um individuelle Veranlagung zu kümmern. „Etwas Musik" gehört „zur Bildung", wie man zu sagen pflegt. Freilich wäre musikalische Bildung ein wertvolles Gemeingut; und ich werde noch zu zeigen haben,

wie wünschenswert es wäre, wenn musikalisches Wissen als „obligatorisch" bei uns betrachtet würde. Gerade daran fehlt es in den weitesten Kreisen; gerade das, was jedem Gebildeten zugänglich wäre, bleibt ihm verschlossen, weil man es nicht ernst nimmt und glaubt, oberflächliche musikalische Praxis genüge.

Hauptfrage: Begabung.

Soll es besser werden mit unserem Musizieren, so dürfen entschieden nur wirklich musikalische Menschen „Musik machen". Seltsamer Weise täuschen sich über den Wert der Begabung auch solche, deren ernstere Auffassung wohlthuend von der allgemeinen Gedankenlosigkeit absticht. Es ist ja selbstverständlich, daß die etwa vorhandene Begabung immer erst geweckt, geregelt, gesteigert, vertieft und ausgebildet werden muß, um durch Fleiß und Ausdauer dem höchsten Grad der ihr beschiedenen Leistungsfähigkeit zugeführt zu werden. Aber vorhanden sein muß sie; fehlt sie, so läßt sie sich durch nichts ersetzen. Früher oder später kommt der traurige Moment der Selbsterkenntnis, während andere vielleicht schon längst mitleidig oder spöttisch die Achseln zucken: „umsonst! alle Mühe und Einbildung umsonst!" Denn die künstlerische Wahrheit ist ebenso unerbittlich wie die sittliche. Unbegreiflich und unverantwortlich muß es darum erscheinen, wie leichtsinnig und leichtgläubig trotz aller warnenden Beispiele die Frage der Begabung selbst da entschieden wird, wo kaum die strengste Prüfung vor Irrtum schützt. Ist es schon nicht leicht, zu bestimmen, was die musikalische Begabung alles in sich schließt, so läßt sich noch viel schwerer angeben, wie und wann und wer sie sicher zu erkennen und zu schätzen vermag. Alles mahnt zur größten Gewissenhaftigkeit!

II.

Wesen der Begabung.

Was heißt musikalisch begabt sein? Die Musik ist die Kunst der Töne; der sie zunächst vermittelnde Sinn ist

das Gehör. Ohne Frage ist darum ein musikalisches Ohr die unerläßliche Bedingung für alles weitere. Hier gibt es nun zahlreiche Abstufungen, nach Art und Grad. Das Ohr kann zunächst besonders veranlagt sein für die äußeren Elemente der Musik; das pflegt sogar am meisten zu frappieren.

Äußeres Ohr.

Tonik.

Wir verwenden bekanntlich in unserer Musik nur sogenannte ganze und halbe Töne; diese ihrer Tonhöhe nach zu unterscheiden, ist noch keine besondere Leistung. Denn der Unterschied ist ein so bedeutender, daß er auch dem gröberen, ungebildeten Ohr auffällt. Dennoch gibt es unstreitig sehr viele Menschen, welche musizieren, ohne selbst die Fähigkeit zu besitzen, halbe und ganze Töne im Ohr zu unterscheiden.

Ich habe nur oft Gesagtes zu wiederholen, wenn ich darauf hinweise, wie besonders das Klavierspiel in denkbar unmusikalischer Weise betrieben wird. Man kann eben auf dem Klavier bis zu einem gewissen Grade spielen lernen, ohne zu hören. Denn die Töne sind auf diesem Instrument fix und fertig da; sobald die richtige Taste berührt wird, gibt sie den gewünschten Ton; das Ohr braucht weiter nicht zu kontrollieren, wenn nur der Griff der Hand mit dem Zeichen auf dem Notenblatt übereinstimmt. Man kann also ganz gut auch dem gänzlich Unmusikalischen eine gewisse Fertigkeit darin beibringen, je nach Vorschrift diese oder jene Taste zu berühren; erwischt er sie, so ist er für den dadurch hervorgebrachten ganzen oder halben Ton weiter nicht mehr verantwortlich. Da ferner unsere Klaviatur aus praktischen Gründen nach der diatonischen, nicht nach der chromatischen Skala eingerichtet ist, so gibt sie dem Gehör auch keinerlei Anhaltspunkt durch das Auge. Die „schwarzen" und „weißen" Tasten zeigen vielmehr Unterschiede an, die für unsere moderne Musik nicht mehr von ausschlaggebender Bedeutung sind, Unterschiede der „Vorzeichnung". Hätten wir eine Klaviatur mit ganz gleichviel schwarzen und weißen Tasten, wie sie versuchsweise gebaut

worden ist, im allgemeinen Gebrauch, so könnte man daran schon die halben und ganzen Töne, äußerlich dem Auge deutlich unterschieden, auch dem Ohr einprägen. So aber lernen viele rein mechanisch spielen, ohne daß der Sinn für diese allereinfachste grundlegende Unterscheidung geweckt wird. Wer zeitlebens beim Klavier bleibt, wird schwerlich viel weiter kommen.

Und doch beweist schon ein „verstimmtes" Klavier, daß es noch sehr viel andere Töne gibt als die ganzen und halben. Wir pflegen sie alle „falsch" zu nennen, weil sie in unserer Musik keine Verwendung finden, unserm Ohr als Mißklänge erscheinen und deshalb verpönt sind. Wer singt oder z. B. ein Streichinstrument spielt, der weiß ganz genau, wie schwer es ist, „rein" zu intonieren, d. h. haarscharf den vorgeschriebenen Ton zu treffen, ohne eine Schwebung zu hoch oder zu tief. Hier gibt es keine Instanz als das Ohr. Mag man noch so genau auf die mechanische Hervorbringung des Tones achten — ob er ganz der richtige ist, läßt sich nur durch das Gehör entscheiden. Hier muß man eben den Ton wirklich selbst bilden, nicht, wie auf dem Klavier, nur einen Apparat dazu in Bewegung setzen. Jedermann hat es schon mit Entsetzen erfahren, wie grauenhaft falsch Gesang und Spiel klingen kann, wie marternd für das Gehör die doch so notwendigen Übungen sind, wieviel Zeit und Mühe aufgewendet werden muß, um nur jeden einzelnen Ton in der entsprechenden Lage hervorbringen zu lernen.

Und das unternehmen viele ohne die nötige Begabung, ohne feines Gehör! Ist es ein Wunder, wenn sie es dann nicht weiter bringen als bis zu kümmerlicher Stümperei? Umgekehrt muß anerkannt werden, daß Gesang und Instrumentenspiel außerordentlich fördernd auf die Bildung des Gehörs einwirken. Es kann sich dasselbe derartig verfeinern, daß es auch die minimalsten Unterschiede in der Tonhöhe noch auffaßt und ein außerordentlich „reines" Intonieren ermöglicht.

Man beobachte ferner, wie z. B. ein Violinspieler sein Instrument „stimmt“; das ist eine Leistung, die dem Klavierspieler unter Umständen geradezu imponiert. Sie führt uns auf einen zweiten Punkt: das musikalische Gehör erfordert nicht nur Unterscheidung, sondern auch Vergleichung der Töne, um die sogenannten Intervalle erfassen zu können.

Intervalle. Mit diesen sollte jeder vertraut sein, der da musizieren will. Wie viele Klavierspieler aber gibt es wohl, die eine Quart von einer Quint unterscheiden, und wie wenige, die schwierigere Intervalle, sogenannte verminderte oder übermäßige noch hören! Auch hier ist der Sänger und der Geiger wieder weit voran. Wie will der erstere „treffen“, wenn ihm die Intervalle nicht geläufig sind, und der letztere sauber spielen, wenn sein Ohr die Abstände nicht ganz genau ermißt? Die moderne Musik, die soviel schwierige Intervalle verwendet, die beinahe das zur Regel macht, was früher als Ausnahme gelten konnte, verlangt hier besonders scharfes Gehör.

Harmonik. Und schließlich baut sich darauf erst das verständnisvolle Erfassen von Akkorden, das harmonische Hören auf. Man pflegt scherzweise zu sagen, viele Musikanten könnten Dur und Moll nicht unterscheiden. Ich fürchte, das darf in vollem Ernste gelten. Es lernen eben zuviele gar nicht einmal darauf achten, nicht einmal im Dreiklang die kleine und die große Terz mit dem Ohr auseinanderhalten. Wird ihnen nicht die einfachste Grundlage klar, so stehen sie natürlich der komplizierten, heutzutage oft so raffinierten Harmonisierung ganz ratlos gegenüber. Hier bietet das Klavier einen offenbar viel zu wenig ausgenützten Vorteil: den der natürlichen Polyphonie. Mindestens zweistimmig übt schon der Anfänger; sehr bald bekommt er vollgriffige Stücke zu spielen, und ohne Mühe könnte er sein Ohr daran gewöhnen, sie nicht nur melodisch, sondern auch harmonisch aufzufassen. Der Sänger und der Geiger brauchen immer erst eine „Begleitung“, um

Akkorde zu hören; doch aber fassen sie durchschnittlich die Harmonie besser auf, als der Klavierspieler, weil sie durch die Vertrautheit mit den Intervallen darauf vorbereitet sind.

Wie verhältnismäßig selten eine wahrhaft allumfassende Gehörbegabung ist, können wir schon daraus sehen, daß sie stets als phänomenal angestaunt und als Wunder überliefert zu werden pflegt. Von Mozart berichtet uns die bekannte Anekdote, er habe den geringsten Unterschied in der Stimmung zweier Violinen, einer im elterlichen Hause und einer andern bei einem Freunde, schon als Kind mit unfehlbarer Sicherheit bestimmt. Die absolute Tonempfindung, welche jeden Ton, jeden angeschlagenen Akkord sofort richtig zu benennen vermag, wirkt heute noch überraschend auf jeden, der sie nicht besitzt. Daß sie wesentlich auf besonderer Begabung beruht, ergibt sich eben daraus, daß sie nicht nur Erwachsenen, sondern auch schon Kindern zu eigen ist. Diese hören z. B. sofort, welcher Ton gesungen oder gespielt, welcher Akkord gebracht, überhaupt in welcher Tonart musiziert wird. Sie brauchen gar nicht erst darüber nachzudenken; es wird in ihrem Ohr augenblicklich ein so klares Bild erzeugt, daß sie nicht im Zweifel darüber sind, was sie da hören. Und zwar pflegt die Begabung eine ganz universelle zu sein. Nicht nur auf das gewohnte Instrument oder die vertraute Stimme beschränkt sie sich; es ist ganz gleichgültig, um was es sich handelt, um Glocken oder irgendwelche andere tongebende Körper, um eine Militärmusik, Blechmusik, oder um ein beliebig zusammengesetztes Orchester. Die Töne an und für sich und in jeder beliebigen Zusammensetzung prägen sich eben dem Ohr so deutlich und kräftig ein, daß lauter ganz selbständige Bilder davon entstehen, die gar keinen Zweifel, gar keine Verwechslung mehr gestatten.

Klangfarbe.

Noch anderer Art ist der besondere Sinn für das, was wir Klangfarbe nennen. Auch dazu gelangt der Klavier-

spieler am schwersten; er müßte denn fleißig den Klang verschiedener Instrumente miteinander vergleichen. Der Sänger wird naturgemäß darauf geführt, den Timbre des Organs zu beachten; am meisten aber der Instrumentalist im Orchester. Wer irgend Gelegenheit dazu findet, sollte doch ja nicht versäumen, sich auch hierin zu bilden. Dieselbe Melodie klingt grundverschieden, je nachdem sie diesem oder jenem Instrument zugetheilt ist; derselbe Akkord macht sehr verschiedene Wirkung, je nachdem er instrumentiert ist. Das alles muß man hören! Es gibt auch hiefür besondere Begabung, besonderes „musikalisch-koloristisches" Talent. Wo der eine nur einen mehr oder weniger verschwommenen Gesammteindruck empfängt, erfaßt der andere zugleich jede Einzelheit und ist sofort im stande, die Zusammensetzung zu erklären. Es will schier unglaublich erscheinen, was das menschliche Ohr an Kombinationen zu erfassen fähig geworden ist; gerade in den Mischungen der Klangfarben eröffnet sich ein unermeßliches Gebiet.

Rhythmik. Endlich aber muß das Ohr noch ein sehr wesentliches, leider nur allzuhäufig vernachlässigtes musikalisches Element beherrschen: den Rhythmus. Sehr viele bringen es nur bis zum „zählen"; in entsetzlich ermüdender mechanischer Art und Weise wird die Takteinteilung markiert, um nicht zu entgleisen. Der Kern der Sache wird damit nicht erfaßt. Die Taktbezeichnung ist ja nur ein äußerer Notbehelf, ein dürftiger Anhaltspunkt zur Fixierung der inneren Bewegung. Der Rhythmus aber ist das innere Leben selbst, das Pulsieren ihres Hauptnervs, der Herzschlag der Musik zu nennen. Wer es nicht hört, mit wie feiner Unterscheidung rhythmische Betonung anzuwenden ist, dem ist mit allem „zählen" nicht zu helfen.

Es gibt Menschen genug, die den Rhythmus der Polka von dem des Walzers kaum mit den Füßen, geschweige denn mit dem Ohr allein zu erfassen vermögen; und doch repräsentieren beide in einfachster Form den schneidenden Gegensatz

von Zwei und Drei; wie weit ist es von da noch bis zum komplizierten rhythmischen Bau schwieriger Musikstücke! Wieviele haben überhaupt einen Begriff von sogenannten guten und schlechten Taktteilen, oder vom Unterschied zwischen Sextolen und Triolen, oder vom Wert der Synkopen? Beim Klavier zeigt sich hier besonders auch der Umstand hinderlich, daß es keinen Ton in seiner vollen Dauer erklingen zu lassen vermag und daß es eigener Kunst des Anschlages bedarf, um die einzelnen Töne bezüglich ihrer Schwere genügend abzustufen; dem Sänger und Geiger gelingt das viel leichter, weil ihm das natürliche Gesetz der Hebung und Senkung zu Hilfe kommt.

Doch aber bleiben wir immer viel zu sehr darauf angewiesen, alle diese Verhältnisse nur rechnerisch zu bewältigen. Denn unser Ohr ist gerade in Bezug auf Rhythmus am wenigsten fein und genau; das beweist schlagend unsere eigene Sprache und die Art und Weise, wie wir uns fremden Sprachen gegenüber verhalten. Die antike Metrik z. B. ist uns in ihrem rhythmischen Reichtum geradezu unfaßbar. Um so freudiger ist es zu begrüßen, wenn besondere Begabung für das Rhythmische sich zeigt. Wir pflegen ja auch rhythmische Verschwommenheit als großen musikalischen Fehler zu tadeln, rhythmische Bestimmtheit als wohlthuenden Vorzug anzuerkennen. Denn wir brauchen die letztere in der Komposition wie in ihrer Wiedergabe zur vollen Klarheit und Verständlichkeit. Für rhythmische Mängel ist unser Ohr empfindlich, wenn es sich dessen auch nicht vollkommen bewußt wird; umgekehrt ist aber auch nur das Ohr im stande, alle rhythmischen Verhältnisse erschöpfend zu erfassen. Nichts wäre verhängnisvoller als zu meinen, man könne auch ohne sicheres rhythmisches Gefühl richtig musizieren. Denn hier sind wir an dem Punkt angelangt, uns von den äußeren Elementen der Musik zu deren innerem Wesen zu wenden.

Inneres Ohr. Vortrag.

Für alles das, was wir Vortrag nennen, ist gleichfalls in erster Linie Gehör erforderlich. Aber das „äußere Ohr" reicht dafür nicht aus. Es existieren eine große Anzahl von Bezeichnungen für den Vortrag, für Tempo, Rhythmus, Dynamik und wie man sonst den musikalischen „Ausdruck" fixieren mag. Wer sich nun darauf beschränkt, diese Zeichen nach eingelernten Regeln zu befolgen, dem müssen sie stets als etwas willkürliches erscheinen; es kommt dann beinahe so heraus, als könnten alle diese Dinge beliebig verändert, ja sogar auch weggelassen werden, als gehörten sie gar nicht ursprünglich und notwendig zur Musik, sondern seien ihr nur nachträglich beigegeben. Man hängt eben mit dem Auge an der Niederschrift, erblickt das Wesentliche in den Notenköpfen, und ein zwar schmückendes, aber doch erst sekundäres, deshalb nicht unentbehrliches, nicht mitbestimmendes Beiwerk in den „hinzugefügten" Vortragsbezeichnungen.

Und doch bedarf es nur eines Augenblicks ruhiger Überlegung, um sich darüber klar zu werden, daß dem Komponisten ein Ganzes vorgeschwebt haben muß. Dieses Ganze erscheint uns nur deshalb in seine Elemente zerlegt, weil unsere unbehilfliche Notenschrift es nicht einheitlich darstellen, sondern nur stückweise andeuten kann. Wer also hübsch vorzutragen vermeint, weil er hie und da „nüanciert", der beweist damit nur, daß er noch nicht musikalisch lesen gelernt hat. Der Wechsel in der Höhe, Dauer, Stärke, Farbe und Schwere der Tonreihen hat doch nicht etwa nur den negativen Zweck, die Musik vor Monotonie zu bewahren, sondern er macht positiv ein gut Stück von ihrem Wesen aus. Das muß der Vortragende hören; sehen kann er es nicht.

Es ist ja ähnlich mit der Sprache. Soweit dieselbe zur Mitteilung und Verständigung dienen soll, genügt unsere Buchstabenschrift, um beim Lesen Sinn und Bedeutung der Wörter und Sätze zu verstehen und deren Gedankeninhalt zu

erfassen. Sollen aber Gefühle und Empfindungen zum Ausdruck gelangen, dann müssen wir „zwischen den Zeilen lesen"; denn dann tritt ein musikalisches Element hinzu, und wir müssen versuchen, uns vorzustellen, wie es „lebendig klingen" mag.

Nur um „lebendiges Erklingen" aber kann es bei der Musik sich handeln; auf dem Papier steht nur ein kümmerliches Abbild. Der „Vortrag" hat also die Aufgabe, aus den Zeichen das Wesen, aus den einzelnen Andeutungen das ganze Werk erstehen zu lassen; dazu bedarf es des „inneren Ohres". Nur dieses kann sich frei machen von den Zeichen und der Sache selbst gewiß werden. Das Auge läßt sich nur diktieren: „so steht's da, so wird's gemacht"; das Ohr weiß aus eigener Überzeugung: „so ist es, so muß es klingen." Sogenanntes Vortragstalent besteht also nicht in geschickter, gefälliger Handhabung der Vortragsmittel nach äußeren Regeln und willkürlichem Belieben. Daß es sich um das innere Wesen der Musik handelt, fühlen wir recht gut; wir verlangen „ausdrucksvollen" Vortrag und wissen nur selten zu sagen, was damit gemeint sein soll. Überhaupt aber fassen wir es nicht scharf genug. Ein „mangelhaft vorgetragenes" Musikstück ist überhaupt das Stück gar nicht; „ausdrucksloser" Vortrag, oder Vortrag „mit verfehltem Ausdruck" ist nicht nur unschön, er entstellt und verzerrt nicht nur, sondern er tötet die Musik und gibt etwas ganz anderes, als was er geben soll und vielleicht auch will. Der „korrekte" Vortrag ist der einzig berechtigte; nur ist die große Frage, worauf er sich stützen soll, um sicher zu gehen.

Auffassung.

Er muß auf richtiger Auffassung beruhen. Ich vermeide lieber den Ausdruck „Verständnis"; denn er ist geeignet, mißverstanden zu werden, und wird viel mißbraucht. Verständnis ist Verstandessache. Gewiß hat auch die Verstandesthätigkeit ihren vollwichtigen Anteil an allem künstlerischen Wesen. Man pflegt gern im besonderen von „Musikverstand"

zu reden; und ich werde darauf zurückkommen, wenn ich die Notwendigkeit bewußter Schulung zu erörtern haben werde.

Für die Begabung, die ich hier zu erklären versuche, sind andere Kräfte entscheidend, als die wir Verstandeskräfte im besonderen nennen. „Auffassung" ist die Fähigkeit, Musik innerlich zu hören und dadurch ihr Wesen frei und voll zu erfassen. Der Vortrag ist nichts als die Verlebendigung der eigenen Auffassung für andere. Hier gelangen wir auf den Gipfel musikalischer Begabung.

Empfindung. Das Ohr leitet zu Kopf und Herz, zu Geist und Seele. Nun muß es sich zeigen, wie es da drinnen aussieht, ob der ganze Mensch musikalisch ist. Davon hängt es ab, ob er alles das, was ihm das Ohr vermittelt, nur als physiologisches Phänomen aufnimmt, oder ob es ihm zum eigenen Erlebnis wird. Wir nennen das musikalische Empfindung; sie ist unabhängig von Wissen und Können und offenbart sich in den mannigfaltigsten Abstufungen. Sie kann ganz fehlen; man kann „ohne Empfindung" musizieren. Dann wird das „innere Ohr" gar nicht berührt, was nicht ausschließt, daß das „äußere Ohr" eminent ausgebildet erscheint. Alles, was wir bisher erörtert haben, betrifft ja immer erst noch die Kunstmittel, noch nicht die künstlerische Idee. Tonik, Harmonik, Dynamik, Rhythmik, alles das gehört notwendig zur Musik, aber es macht ihr eigentliches Wesen noch nicht aus. Es läßt sich freilich sehr schwer mit der wünschenswerten Genauigkeit in Worten angeben, worin das Wesen der Musik bestehe. Auch die Ästhetik hat eine befriedigende Antwort noch nicht gefunden. Aber sie sieht sich gezwungen, von physiologischer Beobachtung zu psychologischer Forschung fortzuschreiten; denn das eigentlich Musikalische ist seelischer Art.

Deshalb mögen wir es immerhin „Empfindung" im allgemeinen nennen. Wir wollen „warm werden"; wen die

Musik „kalt läßt", der dünkt uns weit entfernt von ihrem wahren Wesen. Das allein zeigt uns schon, daß hier ein besonderer Zustand, eine besondere Disposition in Frage steht.

Seelenzustände.

Das allermindeste scheint wohl, daß uns die Musik Vergnügen mache, uns wenigstens oberflächlich anrege. In diesem Sinn gibt es ja ein großes musikalisches Publikum; was wir „Unterhaltungsmusik" nennen, findet hierin seine Berechtigung. Wir dürfen zufrieden sein, wenn darin wenigstens nicht allzu roh und geschmacklos vorgegangen wird; Lieder, Tänze, Märsche und ähnliche Stücke brauchen nicht trivial zu sein, um zu gefallen.

Das nächste wäre wirkliche Freude an der Musik, herzliches Wohlgefallen, glückliche Stimmung, unbewußte, nicht näher analysierte Teilnahme an der Kunst. Auf diesem Standpunkt stehen sehr viele Musikfreunde; es sind das die großen Scharen der „Bescheidenen", welche oft selbst nicht wissen, wie musikalisch sie sind. Es bedürfte vielleicht nur eines zufälligen Anstoßes, um im günstigen Moment unvermutetes Talent unter ihnen zu entdecken. Eines haben sie vor allem für sich: die Wahrheit und Lauterkeit des Wesens, die Echtheit der Empfindung. Sie werden aber meistens übertönt von den Enthusiasten.

Enthusiasmus.

Begeisterung ist eine schöne Sache; aber sie birgt auch eine große Gefahr in sich, die der Selbsttäuschung. Ich will gar nicht von dem widerwärtigen geheuchelten Enthusiasmus reden, der sich heutzutage in kecker Weise vordrängt und glauben machen will, er sei der Ausfluß wahrer Begeisterung, während thatsächlich ganz andere Motive seine lärmenden Ausbrüche bestimmen. Ich will die alten Klagen nicht wiederholen über all die Unselbständigkeit und Gedankenlosigkeit, die sich in unserm ganzen Kunstleben offenbart und aufs engste mit der Massenherrschaft der „Enthusiasten" zusammenhängt. Ich begnüge mich, auf die gefährlichste Seite des

Enthusiasmus hinzuweisen: er verführt zur Schwärmerei, zur Überschwenglichkeit. Das ist das unkünstlerischeste, was es geben kann, das gerade Gegenteil von dem, was wir als die Hauptsache, als echte Empfindung, erkennen. Unklare Gefühlsduselei, übertriebene, sentimentale oder phantastische Erregbarkeit, überhaupt aller verschwommene Sensualismus ist von künstlerischem Wesen ebensoweit entfernt wie nüchterne, kalte, unpoetische oder gar triviale Veranlagung, aber weit gefährlicher als diese, weil Irrtum und Verwechslung mit gesundem Enthusiasmus möglich ist. Nur reife Erfahrung und feines Gefühl unterscheidet sofort und sicher.

Sensualismus.

Wirkliche Begeisterung ruht auf innerster Ergriffenheit. Wem die Musik ihre ganze Macht offenbart, den führt sie zu allen Höhen und Tiefen menschlichen Empfindens, den erfreut, erquickt, erhebt, oder erschüttert, beugt, überwältigt sie im Bann ihres eigenen Wesens; denn sie hält ihn gefangen in ihrer Welt, die ihm zu der seinigen wird. Dann aber wird sie sein Eigentum; sobald er sich ihr völlig hingegeben hat, ist er im stande, sich selbst in ihr wiederzufinden, als sei er ihr Schöpfer.

Auffassung ist also ein persönliches Erlebnis; sie bringt den Übergang von der passiven zur aktiven Begabung. Dieses Moment ist ausschlaggebend in allen Fällen. Hier sehen wir deutlich den gewaltigen Unterschied von Äußerlichkeit und Innerlichkeit. Man kann sehr viel musizieren, man kann Berufsmusiker, also „Künstler", und sogar großer Virtuos sein und doch innerlich unberührt bleiben von der Kunst. Darüber entscheiden innere Vorgänge. Erst wenn die Musik mir nicht bloß Gegenstand, sondern Bedürfnis, nicht bloß Schmuck, sondern Inhalt für mein Leben ist, erst dann darf ich sagen: ich bin Musiker.

Passive und aktive Begabung.

Es ist wie mit dem sogenannten Natursinn. Viele gehen gleichgültig durch die Natur, viele begnügen sich mit

oberflächlicher Betrachtung, viele schwärmen für Naturgenuß, viele forschen emsig in dem großen Buch mit seinen ewigen Rätseln — aber sie alle treten zur Natur in kein festes innerliches Verhältnis. Erst wenn der Mensch in seinem tiefsten Eigenwesen von der Natur berührt wird und wiederum von seinem eigensten Selbst ihr mitteilt, erst dann erscheint sie ihm in ihrem vollen Wert. Dann „sieht er sie mit anderen Augen an"; dann ist sie „beseelt" und spricht mit ihm eine Sprache, die fremd und unverständlich bleibt, solang nur flüchtige Eindrücke im Beschauer haften. „Naturſinn" ist auch „Auffassung"; wir müssen ein Auge dafür haben wie für die Musik ein Ohr; unser eigenes Ich muß daran beteiligt sein.

Seelischer Reichtum.

Ganz unthunlich erscheint es, alle Verschiedenheiten und Mischungen zu bezeichnen, welche dabei möglich sind. Wie weit die Auffassung des Einzelnen reicht, das hängt ab von seinem ganzen Wesen. Der eine kommt nicht weit über die unterste Grenze, der andere nahe an die oberste; dazwischen liegt unendlich vieles. Wie wir es bezeichnen, ist hier ziemlich gleichgültig; die Begriffe von leicht und schwer, groß und klein, ernst und heiter, freundlich und furchtbar, einfach und gewaltig, und was wir sonst noch alles aufstellen mögen, sind für die Kunst wie für die Natur doch alle subjektiv. Da nützt kein Erklären und kein Streiten; „wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nie erjagen", gilt auch hier. Es spiegelt sich darin nur der unendliche Reichtum seelischer Beziehungen; für sich hat jeder Recht.

Die einzige Hauptsache ist die lebendige eigene Empfindung. Es gibt dafür keine Schranke. Nichts ist so bedeutend, daß sie es nicht erfassen könnte, nichts aber auch so unbedeutend, daß sie es nicht erfassen müßte, wenn von Auffassung die Rede sein soll. Das kleinste Lied, der leichteste Tanz, der einfachste Marsch, überhaupt das unscheinbarste Musikstück muß innerlich gehört und miterlebt werden, so gut

wie die größte Arie, die schwerste Sonate, die großartigste Symphonie. Im Grunde ist es immer dieselbe Begabung, dieselbe Disposition in tausend Phasen und Graden.

Ich weiß wohl, das gilt vielen als übertrieben. Wenn ich behaupte, man könne ohne inneren „Musiksinn" nicht einmal einen Gassenhauer „auffassen", mag man ihn noch so lustig nachpfeifen, so werden viele ungläubig oder sogar spöttisch lächeln. Hier handelt es sich eben um Wahrheiten, die jeder leugnet, solang sie ihm fremd sind, und die man niemandem beweisen kann, bis er sie selbst *erlebt*. Dann aber weiß jeder, daß er sie besitzt, daß sie ihm gegeben, nicht erworben sind. Unbewußt hören wir es jedem „Vortrag" an, ob er auf solcher „Auffassung" beruht.

Genießen und Schaffen.

Schöpferisches und genießendes musikalisches Empfinden sind im Grunde eines. Genießen läßt sich nur, wenn eine künstlerische Persönlichkeit zu uns spricht; damit sie auf uns wirken kann, muß sie selbst zuvor ein Gleiches an sich erfahren haben. In diesem Sinn üben wir alle unsere Kritik; nur urteilen wir meistens einseitig und dringen nicht durch bis auf den letzten Grund.

Alle Begabung ist *individuell*; es ist auch eine Frage der Individualität, ob die „Empfindung" nur in „Auffassung" besteht oder ob sie zum „Vortrag" drängt. In beiden Fällen muß sie *produktiv* sein, im ersteren innerhalb des eigenen Ich's, im letzteren gegenüber dem des anderen. Das ist die letzte Steigerung, wenn das *Erlebnis* zur Mitteilung drängt, wenn das Empfinden zur *That* wird. Nur in dieser Auffassung wird uns der ganze Zusammenhang klar, den ich bis hieher darzulegen versucht habe.

Da aber alles Musikalische von Mensch zu Mensch nur durch den Weg des Ohres gehen kann, vom ersten Ahnen bis zum vollendeten Schaffen, so habe ich damit zugleich die ganze Tragweite der Gehörbegabung dargelegt. Ich denke wohl, es

ist uns klar geworden, daß sie der Urgrund aller musikalischen Befähigung genannt werden darf; und ich wage auch zu behaupten, daß in ihr deren höchste Vervollkommnung beschlossen liegt. Das Wesentliche ist damit erschöpft; nunmehr haben wir unser Augenmerk auf diejenige Begabung zu richten, welche es ermöglicht, sich auch musikalisch zu äußern.

III.

Wesen und Äußerung.

Unsere bisherige Betrachtung hat ein von der landläufigen Vorstellung abweichendes Bild ergeben. Vergegenwärtigen wir uns die strengsten Konsequenzen, damit wir später darauf zurückgreifen können. Wir verlegen die musikalische Begabung durch das äußere in das innere Ohr nnd damit in die Seele des Menschen. Wir finden sie nicht in seinem Thun, sondern in seinem Wesen, je nachdem sich dieses passiv oder aktiv zur Kunst verhält. Es kann also Menschen geben und gibt in der That sehr viele, welche musikalisch sind, ohne zu musizieren. Wollte ich ein Paradoxon nach bekanntem und berühmtem Muster aufstellen, so könnte ich sagen, Mozart wäre ein musikalisches Genie gewesen, auch wenn er keine Zeile komponiert, und Liszt ein Vortragsgenie, auch wenn er nie Klavier gespielt hätte. Aber freilich, dann wüßte die Welt nichts davon, und die Kunst ist nicht dazu bestimmt, im egoistischen Alleinbesitz zu verbleiben, sondern durch Mitteilung die Welt zu bereichern und zu beglücken.

Es ist deshalb ganz natürlich, daß künstlerische Begabung zu künstlerischer Thätigkeit drängt; sie findet in dieser erst ihre vollste Verlebendigung. Wir haben also die Grenze der künstlerischen Produktion nicht verwischt, sondern berichtigt; damit ist erst der Standpunkt gewonnen, der alles klar überschauen läßt.

Wieweit nun die Schaffensfreudigkeit den Einzelnen trägt, das ist wiederum sehr verschieden. Je nach dem Maß

der ihm verliehenen Gaben wird er entweder nur von dem erfüllt sein, was andere geschaffen haben und was in ihm zu neuem Leben wiedergeboren wird — dann ist er „ausübender Musiker". Oder es lebt und webt in ihm ureigenste Kraft, die ihn drängt, neue Gebilde erstehen zu lassen — dann ist er „Komponist". Wir sehen also deutlich, daß beide einander verwandt sind, während die gewöhnliche Anschauung den Komponisten so hoch über den reproduzierenden Künstler erhebt, daß es vermessen erscheint, beide in einem Atem zu nennen.

Künstler und Komponist.

Und doch lehrt die tägliche Erfahrung, wie notwendig der eine den anderen braucht. Freilich hat der ausübende Musiker dem Komponisten alles zu danken; denn dieser schenkt ihm ja seine Werke zur Darstellung. Aber ebenso dankt der Komponist dem reproduzierenden Künstler die Wiedergeburt seiner Schöpfungen, die er selbst der Welt nicht mitzuteilen im stande ist.

Darum brauchen beide die Himmelsgabe der Phantasie; bei dem einen schafft sie vor, bei dem anderen nach; beides vereinigt muß wirken, um das künstlerische Ziel zu erreichen. Die musikalische Phantasie läßt sich der des Dichters vergleichen; sie ist ein Hören, wie die Poesie ein Schauen; man spricht deshalb nicht mit Unrecht auch beim Musiker von poetischer Auffassung und Wiedergabe, Intention und Interpretation. Es ist damit die schöpferische Macht des Menschen gemeint, die sich gerade in der Musik so herrlich offenbart, daß es leichter ist, sie zu fühlen und zu preisen, als sie zu ergründen und in ihren Einzelheiten zu erklären.

Dabei übersieht man nur allzuleicht, daß die höchste musikalische Begabung gerade hier noch einer Ergänzung bedarf. Komponist und ausübender Musiker müssen die Kunstmittel beherrschen, durch die sie der Welt ihre Werke mitteilen; zu aller Kunstthätigkeit ist eine gewisse Technik erforderlich.

Technik.

Diese gilt gewöhnlich als das Resultat fleißiger Arbeit;

und als solches werden wir sie auch noch kennen lernen, wenn wir sie später vom Gesichtspunkt der musikalischen Bildung und Schulung aus behandeln. Hier muß es ausgesprochen werden, daß sie sich bei allem Fleiß und aller Ausdauer nicht erwerben läßt ohne entsprechende spezielle Begabung. Wie für alle Künste, gilt dies besonders auch für die Musik; und ich halte es für sehr wichtig, daß wir uns darüber klar werden.

Formtalent.

Der Komponist muß fähig sein, zu *gestalten*. Alle Regeln der Komposition helfen ihm nichts, wenn er nicht die angeborene Fähigkeit besitzt, seinen inneren *Gebilden* auch *Form* zu verleihen. Man spricht nicht umsonst von „Formtalent"; man tadelt nicht umsonst die „Formlosigkeit". Die Ästhetik begeht freilich gar zu oft den Fehler, die Form über alles zu setzen; sie hat sich bis zu der Ungeheuerlichkeit verstiegen, behaupten zu wollen, in der Musik sei Form und Inhalt dasselbe, oder die Musik sei nur Form ohne Inhalt, was gewiß ebenso verkehrt ist wie die Theorie der Sensualisten. Aber die Wichtigkeit der Form darf auch nicht verkannt werden. Es gibt ja Komponisten, die niemals für den Ausdruck ihrer Phantasie die rechte Form finden; die Folge davon ist immer ein Mißverhältnis zwischen ihrem Wollen und unserem Empfangen, nicht etwa weil sie nicht genug zu geben hätten, sondern weil sie es uns nicht so geben, wie es uns faßlich wäre.

Wir können nur fassen, was Form hat; wer die Form beherrscht, kann sie verändern und erweitern; wem sie aber fehlt, der ist kein großer Künstler. Wir berühren hier eine schwierige Frage; bei ihrer Beantwortung pflegen in einzelnen Fällen die Meinungen heftig zu schwanken, hitzig aufeinander zu prallen. Im allgemeinen glaube ich nicht, daß ernstlicher Zweifel bestehen kann. Ich bin auch überzeugt, daß man dazu zurückkehren wird, das musikalische Formtalent höher anzuschlagen, als man es jetzt zu thun liebt. Dann wird manches Urteil zu berichtigen sein; wo man jetzt noch vielfach Verstöße

gegen die Regeln der Komposition, etwa gar ungenügendes musikalisches Wissen und Können tadelt, wird man mehr und mehr ursprünglichen Mangel an formeller, technischer Begabung beklagen; und wo man jetzt nur Routine anerkennen will, wird man oft wieder das unschätzbare Formtalent bewundern lernen, das dem Komponisten angeboren sein muß und das alle Kunstform geschaffen hat.

Virtuosen. Leichter werden wir uns beim ausübenden Musiker verständigen. Allerdings wird auch bei diesem die Technik nicht immer im richtigen Sinn gewürdigt. Wir leben im Zeitalter des Virtuosentums; die Technik, zumal auf einzelnen bevorzugten Instrumenten, hat eine staunenswerte Höhe und eine noch staunenswertere Verbreitung erreicht. Sie findet nicht nur gebührende Anerkennung, sondern sie wird vielfach bedeutend überschätzt und droht sogar der Kunst verderblich zu werden, indem sie zum Selbstzweck erhoben wird, während sie doch nur Mittel sein sollte. Wir werden den Unterschied zwischen Virtuosen und Künstlern später noch näher zu beleuchten haben; er hat auch für den Dilettantismus seine Bedeutung.

Sänger. Eines wird häufig außer acht gelassen: die erste Frage ist auch hier wieder die der speziellen Begabung. Wir bemerken einen auffallenden Unterschied in der Beurteilung von Sängern und Instrumentalisten. Wer singen will, muß natürlich vor allem „Stimme" haben; d. h. sein Organ muß fähig sein, nicht nur überhaupt tönende Laute, sondern musikalische Klänge hervorzubringen. Weiterhin wird die Kraft, Ausdauer, Schönheit, Weichheit, Biegsamkeit, Ausdrucksfähigkeit der Stimme sogut wie ihr Umfang immer innerhalb der von der Natur gesteckten Grenze bleiben; denn erzwingen läßt sich nichts, auch durch die beste Schule. Sopran und Alt, Tenor und Baß, Koloratur und Triller, lyrischer und heroischer Timbre, alles ist physisch bedingt; das ist des Sängers technische Begabung. Sie wird in vielen Fällen maßlos gefeiert.

Es ist auch gar nicht zu leugnen, daß eine schöne Stimme besticht, eine starke imponiert, eine umfangreiche überrascht, eine bewegliche blendet, selbst wenn sie gar nicht oder nur ungenügend ausgebildet ist. Hier huldigt man der natürlichen technischen Begabung und erteilt ihr unverdiente Preise.

Anders beim Instrumentalisten. Was bei diesem auffällt, ist zunächst sein Können, seine verblüffende Fertigkeit. Man bestaunt dieses Resultat energischen Fleißes und vergißt darüber, daß wie beim Sänger nicht alles nur durch Begabung, so beim Instrumentalisten nicht alles ohne Begabung zu erreichen ist. Die Glieder, besonders die Hände müssen geschickt sein. Man spricht ganz bezeichnend von einer guten Klavier- oder Violin-Hand; ein entsprechendes Maß von Größe, Kraft, Beweglichkeit und Bildungsfähigkeit muß vorhanden sein; das Erreichbare ist auch hier durch physische Beschaffenheit bedingt. Instrumentalisten.

Es gibt entschiedene Talente für Technik; und es liegt auf der Hand, daß es nur diesen gelingen kann, alle Aufgaben eines ausübenden Künstlers zu erfüllen, zumal in unserer Zeit, da alle Kunstmittel mächtig gesteigert, alle Anforderungen aufs höchste gespannt, mithin auch die Schwierigkeiten der Bewältigung erheblich gewachsen sind. Wie man in Konzert und Theater keinen stimmlosen Sänger brauchen kann, so auch keinen ungeschickten Instrumentalisten; bei jenem wird das dürftige Organ versagen, bei diesem werden die ungelenken Finger stecken bleiben, ehe er sich's versieht. Wer also „Musiker" werden will, der prüfe sorgsam auch seine technische Begabung, sonst ist's mit dem „musizieren" bald zu Ende.

Schließlich habe ich noch eine allgemeine menschliche Fähigkeit zu erwähnen, die auch für die musikalische Begabung große Bedeutung besitzt: das Gedächtnis. In jeder Beziehung dient es als mächtige Hilfskraft. Gedächtnis.

Meistens wird es nur äußerlich erkannt und bestaunt;

das „auswendig" singen, spielen und dirigieren erscheint vielen an sich als außerordentliche Leistung, obwohl damit natürlich noch gar keine Gewähr für künstlerische Auffassung geboten ist. Daß ein gutes Gedächtnis für das musikalische Können und Wissen, wie für alle Schulung und Bildung von höchstem Werte ist, braucht nicht erst dargelegt zu werden. Es ist aber auch unentbehrlich für den inneren Musikmenschen. Es hält das flüchtige Element des Tones, das so rasch verrauscht, im Ohre fest und läßt es lange nachklingen; es schlägt die Brücke von einem musikalischen Moment zum anderen und sichert dadurch die tausenderlei feinen Beziehungen, die im Kunstwerk obwalten. Dadurch ermöglicht es einheitliches Erfassen; denn es vergegenwärtigt das Ganze, das sonst in seine einzelnen Teile zerfiele; es schützt vor Willkür und Zerfahrenheit, indem es das Nacheinander der musikalischen Entwicklung in ein Miteinander verwandelt. Was wir den „Bau" eines Musikstückes nennen, wird uns nur klar, wenn das Gedächtnis stark genug ist, um Anfang und Ende zu verknüpfen.

Es scheint mir noch nicht genügend beachtet zu werden, daß davon nicht nur die Wiedergabe, sondern auch der Genuß eines Kunstwerkes wesentlich mit abhängt. Von der einfachen „Wiederholung" bis zur verwickeltsten „Durchführung" ist alle musikalische Struktur darauf angelegt, „gemerkt" zu werden. Nicht nur die sogenannten „Erinnerungsmotive" und „Leitmotive", sondern überhaupt alles „Thematische" in der Musik fordert und setzt voraus, daß erklingende Töne mit bereits verklungenen zusammengehört werden. Das Gedächtnis erfüllt diese Bedingung oft unbewußt; durch Übung und bewußte Anstrengung kann es dazu gebracht werden, unerhörte Zumutungen zu bewältigen; vor allem aber muß es vorhanden sein und darf bei Beurteilung musikalischer Begabung ja nicht außer acht gelassen werden.

IV.

Kriterien der Begabung.

Die Beantwortung der Frage nach dem Wesen musikalischer Begabung hat uns lang beschäftigt; sie ist verwickelt genug, wenn wir sie wirklich erschöpfend geben wollen. Ich nehme es niemandem übel, der sich denkt: das ist zuviel verlangt; auf diese Weise sinkt die Zahl der anzuerkennenden Talente freilich auf ein kleines Häuflein zusammen. So schlimm ist's nun doch wieder nicht. Ich habe versucht, zu zeigen, was die musikalische Begabung alles in sich schließt, aber nicht behauptet, daß es immer vereint vorhanden sein müsse. Wir müssen vielmehr jetzt die Frage aufwerfen: was ist das wesentliche, das entscheidende? oder mit anderen Worten: *wie* und *wann* soll die musikalische Begabung sich *zeigen*, und *wer* soll berufen sein, ihre Tragweite zu *beurteilen*?

Wir suchen vor allem einen unparteiischen, sachverständigen Richter; wo werden wir ihn finden? Es ist eine merkwürdige, immer wieder zu beobachtende Erscheinung, daß wie in musikalischen Dingen überhaupt, so besonders in Betreff der Befähigungsfrage sich jeder für kompetent hält. Ich werde später nachweisen, daß ein Urteil in künstlerischen Fragen, unbeschadet der Freiheit individueller Empfindung, denn doch an gewisse Bedingungen geknüpft erscheint. Hier tritt der ganz besondere Umstand erschwerend hinzu, daß es sich nicht um die eigene Meinung an sich, sondern in Bezug auf einen andern handelt; je größer der persönliche Einfluß, je bedeutender die Wirkung des abgegebenen Urteils, desto gewissenhaftere Vorsicht ist geboten.

Kompetenz zur Beurteilung.

Nun sind es aber oft gerade die inkompetentesten Stimmen, welche sich am lautesten und zuversichtlichsten über die wichtigsten Vorfragen vernehmen lassen. Es pflegt der Kreis von Verwandten und Bekannten zu sein, der die „Begabung" entdeckt, sich in Bewunderung überbietet und eifrig zur Aus-

bildung des vermeintlichen Talentes rät. Auf was stützt sich denn diese Zuversicht? sind die guten Freunde selbst musikalisch? ist einer von ihnen im stande, an das Klavier zu treten und nur die geringste Gehörprobe anzustellen? Demjenigen, der keine Ahnung von der Sache hat, imponiert natürlich auch die stümperhafteste Leistung. Es ist aber im besten Fall eine sehr falsche Gutmütigkeit, in Entzücken darüber auszubrechen. Ehrlicher und deshalb auch das einzig richtige wäre es, einfach einzugestehen: „davon verstehe ich nichts, oder jedenfalls nicht genug, um in so schwieriger Angelegenheit mitzusprechen". Wer dieses Bekenntnis nicht über die Lippen bringt, der sollte wenigstens schweigen lernen.

Eitelkeit.

Aber nun berühren wir den wunden Punkt der ganzen Frage; es ist eine der größten menschlichen Schwächen dabei im Spiele: die Eitelkeit. Man schmeichelt sich und anderen gar zu gerne, und am allerliebsten mit der Zuerkennung künstlerischer, speziell auch musikalischer Begabung. Als ob sie ein Verdienst wäre! Aber gerade weil sie ein Gottesgeschenk ist, thut sich der Mensch soviel darauf zu gut. Das ist wieder die Verdrehung eines richtigen und schönen Gefühls von innen nach außen. Aus der Liebe zur Kunst wird die Affenliebe zum „Talent". Und die verfolgt uns durch das ganze Leben!

Am verzeihlichsten mag es erscheinen, wenn die Eltern an den Kindern Begabung zu sehen glauben, wenn auch thatsächlich keine vorhanden ist. Die Elternliebe ist aber doch zu gewissenhaft, um ganz allein entscheiden zu wollen; sie sucht und hört den Rat anderer. Hier hätten nun gerade Verwandte und Bekannte die Freundespflicht, offen zu sein. Es ist ja freilich nicht angenehm, sagen zu müssen: „ich kann keine Spur von musikalischem Talent entdecken"; aber es involviert doch auch keine Beleidigung. Leider besitzen die wenigsten den Mut, in Gottesnamen sogar eine Kränkung zu riskieren; lieber werden sie Mitschuldige an der Lüge, die bewußt oder un-

bewußt das Feld behauptet. Sie machen sich's bequem und stimmen in den allgemeinen Chorus ein; oder sie drängen sich eigens vor und sagen die verbindlichsten Dinge mit dem Ausdruck vollster Überzeugung. Ich will eine gewisse Schonung der Empfindlichkeit nicht unbedingt verdammen; aber derartige Schmeichelei ist widerlich. Schmeichelei.

Beim Kinde fängt sie an. Man kann es gar nicht erwarten, bis die ersten Anzeichen künstlerischer Begabung eintreffen. Fährt die kleine Hand einmal kritzelnd mit einem Stift über das Papier, so erkennt man sofort, was für Figuren da „ganz deutlich" zu sehen sind und prophezeit „entschiedenes Talent zum Zeichnen". Dringen Töne aus der kleinen Kehle, und mögen sie noch so klanglos, noch so unbestimmbar sein, oder schlägt die kleine Faust einmal vergnüglich auf die Tasten eines alten Klaviers, dann ist gar kein Zweifel mehr: „überraschende musikalische Begabung!"

Und so geht es dann weiter. Man erzählt von Knaben und Mädchen, wie sie so „rein" singen und spielen; dabei ist man selbst wohl kaum im stand, einen Gassenhauer zu pfeifen. Freilich, die ganze Freude wäre verdorben, wenn einer käme und die Wahrheit sagen wollte. Es ist fast, als fürchte man sich selbst vor dem Augenblick und suche ihn möglichst lang hinauszuschieben. Scheinbar gelingt das; sogar der Tag, an dem die Musik zum Lebensberuf erwählt wird, bringt keine Klarheit, weil auch dieser entscheidende Entschluß unter der nämlichen Beeinflussung gefaßt ist, wie das Engagement des Elementarlehrers zur ersten Musikstunde.

Fragen wir doch unsere „Künstler", was sie denn eigentlich veranlaßt habe, „Berufsmusiker" zu werden. Da gibt es allerlei interessante Antworten; Hunderte werden sagen: „das Zureden von Verwandten und Bekannten". Und fragen wir die Unmasse von „Dilettanten", warum sie eigentlich „musizieren", so wird die große Mehrzahl kühl erwidern: „weil

meine Eltern mich's haben lernen lassen, weil es geheißen hat, ich sei musikalisch". Also nicht aus eigenem Drang und eigener Kraft, nicht von innen, sondern von außen getrieben!

Da muß der Irrtum und die Lüge schließlich mit Enttäuschung auf der einen, Gleichgültigkeit auf der anderen Seite enden. Das haben die auf dem Gewissen, welche weder sachverständig noch unparteiisch genug waren, um die Frage der Begabung zu entscheiden, sich aber doch anmaßten, dabei mitzusprechen. Entschuldigen können wir sie höchstens mit der Annahme, es sei ihnen die verhängnisvolle Tragweite ihrer Unvorsichtigkeit und Gedankenlosigkeit nicht zum Bewußtsein gekommen. In der That scheinen auch die deutlichsten und abschreckendsten Erfahrungen in dieser Beziehung nicht klug zu machen.

Der Fachmann.

Wer es nun aber ernster nimmt, der wendet sich an einen Fachmann. Ich möchte hier den Vergleich mit der Diagnose eines Arztes wagen. In vielen Fällen ist es schon zu spät; was man zu hören bekommt, klingt wenig verheißungsvoll; man sträubt sich dagegen und will ebenso wenig daran glauben als danach handeln. Es ist eben in erster Linie Vertrauenssache. Will man fragen, so frage man nur den, dessen Antwort man wirklich entscheidendes Gewicht beizulegen gesonnen ist. Man frage offen und ehrlich, ohne Hintergedanken, ohne Zwang für den Befragten. Vor allem aber sei man sich wohl bewußt, welche Verantwortung man damit dem Fachmann auflädt. Es ist in jedem einzelnen Falle zweifelhaft, ob man ihm zumuten darf, sie zu tragen. Und ferner mache man sich darauf gefaßt, unbefriedigende Auskunft zu erhalten. Einerseits ist es ja sehr wichtig, möglichst bald Gewißheit über etwa vorhandene Begabung zu erlangen; andrerseits läßt sich dieselbe je früher, desto schwerer mit wünschenswerter Bestimmtheit gewinnen. Es wird immer heißen: abwarten, beobachten. Unschätzbare Dienste leistet der

Fachmann als Helfer und Berater in der Schulung und Bildung, in der Prüfung und Abgrenzung des Talents; aber ankündigen muß es sich selbst.

Selbstäußerung.

Hier stehen wir an dem entscheidenden Punkte. Was mangelt allen denen, die ohne echte Begabung musizieren? Die musikalische Individualität, und damit die innere Gewißheit, der Glaube an sich selbst, den keine Schmeichelei ersetzen kann. Daraus ist der Rückschluß gestattet: wer ist und bleibt der Begabung am allersichersten? das eigene Ich!

Selbstbewußtsein.

Ich bin mir vollbewußt, damit eine gewagte Behauptung aufzustellen; ich muß vor allem auf den Einwurf gefaßt sein, der Mensch täusche sich selbst am allerleichtesten, das sei denn doch zu gefährlich. Jawohl ist es gefährlich, wie jede Frage innerer Art; das leugne ich nicht. Aber noch gefährlicher ist die Beeinflussung von außen. Mut und Kraft gehört dazu, um seine Fähigkeiten rein zu erkennen und frei zu entwickeln; viele scheitern, weil sie das nicht vermögen. In künstlerischen Dingen aber siegt nur die innere Wahrheit. Künstlerische Begabung trägt ihre ganze Existenzberechtigung und Lebensfähigkeit in sich selbst; sie läßt sich durch das Wort eines anderen, und sei es der gewiegteste Fachmann, weder hervorzaubern noch hinwegleugnen. So entscheidet sie auch selbst die Kardinalfrage nach ihrem Vorhandensein, indem sie sich zeigt. Vom Unbewußtsein des Kindes bis zum Vollbewußtsein des Mannes spricht sie das Ja und Amen.

Man pflegt gewöhnlich nur von dem Genie allerersten Rangs zu sagen, es breche sich Bahn durch alle Schranken. In gewissem Sinne gilt das auch von geringerer Begabung. Wir müssen nur noch viel mehr lernen, auf ihre eigenen Äußerungen zu achten. Ausnahmsfälle können wir hier beiseite lassen. Es gibt „Wunderkinder", welche ihre gesamten Fähigkeiten erstaunlich rasch entwickeln, dafür aber auch selten zu voller Reife gelangen; und es gibt „Spätlinge", die sich

erst nachträglich entdecken und dann große Mühe haben, das nachzuholen, was sie in der Jugend versäumt haben.

Die natürliche Regel wird immer sein und bleiben, daß angeborene Begabung sich früh bemerkbar macht, sich der allgemeinen Entwicklung anschließt und stufenweise bis zu dem ihr bestimmten Gipfel fortschreitet. Je echter sie ist, desto entschiedener tritt sie auf; Zweifel ist schon mißlich.

Nun mache ich aber vor allem gar kein Hehl aus meiner Überzeugung, daß künstlerisches und speziell musikalisches Talent weit seltener ist, als man bei uns es anzunehmen pflegt. Aus Gewohnheit setzt man es voraus; würde man skeptischer sein und nicht von vornherein in jedem Kind ein musikalisches Wesen erblicken wollen, so käme die wirkliche Begabung viel deutlicher zum Vorschein.

Kindheit

Das Kind ist jedenfalls ein unparteiischer und sachverständiger Zeuge über sich selbst. Nach dem, was ich über das äußere und innere Ohr dargelegt habe, ist es klar, daß wir nicht nur das Thun des Kindes, sondern vor allem auch seinen Zustand beobachten müssen, wenn es Musik hört. Es ist schon sehr charakteristisch, ob es lärmendes, rasselndes Spielzeug liebt, oder feineres, etwa gar melodisch oder harmonisch abgestimmtes bevorzugt. Noch viel wichtiger erscheint es aber, ob es Vergnügen oder Unbehagen, Aufmerksamkeit oder Gleichgültigkeit zeigt, wenn Musik ertönt; ob es sich im Takt mitbewegt oder still dasitzt und lauscht; ob es sich freut, wenn Mama singt oder Papa spielt und es sich vielleicht sogar als Belohnung erbittet, oder ob es nur brav zuhört und froh ist, wenn wieder aufgehört wird; ob ihm laute Musik, z. B. eine Regimentsmusik, sympathisch ist oder auf die Nerven geht; ob es gewisse Melodien bevorzugt und wiedererkennt oder wiederverlangt; kurz wie es in jeder Beziehung musikalisch reagiert.

Alle Teile der musikalischen Begabung, wie ich sie ausführlich erörtert habe, sehen wir hier schon in ihren ersten

Anfängen vorgebildet. Dabei ist noch besonders sorgfältig zu unterscheiden, was auf innerer, eigener Empfindung beruht, und was nur Nachahmung äußerer Anregung ist. In die Kinder wird ja gar soviel hineingezaubert und dann als ihr Produkt ausgegeben, um sie ja recht begabt und ausnahmsweise früh entwickelt erscheinen zu lassen; das ist natürlich wertlose Spielerei, um nicht zu sagen gefährliche Täuschung; denn es gibt doch nichts Traurigeres als ein frühreifes Kind. In künstlerischen Dingen aber, wo allein die lebendige Selbständigkeit gelten kann, muß man sich davor ganz besonders hüten. Nur wenn das Kind sich vollständig selbst überlassen bleibt, offenbart es sein wahres Wesen. Man soll ihm keine „Kunststücke" einlernen. Hat es innere Begabung, so wird Lust und Liebe zur Musik von selbst erwachen.

Jugend.

Mit den Jahren kommt dann immer mehr hinzu. Der Knabe und das Mädchen äußern immer bestimmter ihr Verlangen nach Musik. Zweierlei möchte ich hier nachdrücklichst betonen. Es muß wirklich der dringende Wunsch, das Bedürfnis nach Musik laut werden. Wer dazu erst veranlaßt oder gar gezwungen werden muß, der besitzt kein echtes Talent. Es wird der Jugend viel zu viel Musikunterricht octroyiert. Allerdings bereut auch mancher erst, wenn es zu spät ist, daß er in den Jahren, in welchen man noch leicht lernt, zu faul war, um sich die nötige musikalische Bildung anzueignen; aber darum ist es noch weniger schade, als um die viele verlorene Zeit und Mühe, wie sie von talentlosen Schülern geopfert wird. Hier ist es schon nicht mehr allzuschwer, die Spreu vom Weizen zu sondern.

Sodann aber muß nicht nur die Begierde sich zeigen, Musik zu machen, sondern auch die, Musik zu hören. Bei aller Lebhaftigkeit des Temperaments, das darauf hindrängt, selbst etwas leisten zu lernen, dürstet die wahrhaft musikalische Natur doch vor allem danach, Musik in sich aufzunehmen.

Die Art, wie unsere Jugend Musik genießt, ist beweisend für das Maß ihrer Begabung; hier zeigt sich echte Innerlichkeit in der Empfänglichkeit für die Kunst.

Die Reife. Allmählich bereitet sich nun weitere Klärung vor. Der junge Mann, das junge Weib entscheiden sich des näheren. Der Gesang oder ein Instrument, oder auch beides, oder der Dirigentenstab, die Praxis oder die Theorie werden als Ziel erkoren. Je stärker das Talent, desto freier und sicherer kann es wählen; auf die Kraft der inneren Impulse kommt alles an.

Der Beruf. Und so naht denn auch der Moment, in welchem die Kunst zum Beruf erhoben wird. Ich brauche nicht erst darauf hinzuweisen, wie viele und verschiedenartige Gründe dabei mitbestimmen; das hieße allzuoft Gesagtes wiederholen. Das Ideal wäre, wenn die Begabung nicht nur das erste und letzte, sondern überhaupt das einzige Wort zu sprechen hätte. Denn daß gar so viele sich aus unkünstlerischen Motiven zum Künstlerberuf drängen lassen, muß ja für sie wie für die Kunst traurige Folgen nach sich ziehen. Nur glaube ich nicht, daß die immer wiederholten Klagen etwas nützen. Unsere gesamten Kulturzustände bringen es mit sich, daß viele unserer Mitmenschen eine Arbeit aus dem machen müssen, was seinem Wesen nach freie That sein sollte. Wie Schiller von der Wissenschaft, so dürfen wir auch von der Kunst sagen: „einem ist sie die hohe, die himmlische Göttin, dem andern eine tüchtige Kuh, die ihn mit Butter versorgt."

Muß ich erst ausdrücklich sagen, daß ich das nicht ironisch meine? Muß ich feierlich versichern, daß ich allen denen, die ohne echtes Talent Berufsmusiker werden, um sich redlich ihr Brot zu verdienen, die gebührende Achtung vor ihrem Fleiß und ihrem Streben nicht versage? Ich weiß sehr wohl, wie sauer sie sich's werden lassen müssen, wieviel Entbehrungen und Demütigungen gerade sie ausgesetzt sind.

Menschlich verdienen sie die größte Teilnahme; aber Künstler sind sie nicht. Sie wissen das oft auch selbst und sprechen es aus in rührender Offenheit und Bescheidenheit, während andere wieder von einer Einbildung erfüllt sind, die man bemitleidet, belächelt oder verlacht, je nachdem sie sich äußert. Für unsere weitere Untersuchung brauchen wir sie alle nicht mehr in Betracht zu ziehen.

Grenzen und Ziele.

Wo die Begabung fehlt, ist nichts zu retten; wo sie aber vorhanden ist, erhebt sich die weitere Frage: worauf weist sie? wie weit reicht sie? und im besonderen Falle: genügt sie, um die Kunst zum Beruf zu machen? Hier ist es nun ganz begreiflich und löblich, wenn man zu einem Fachmann geht, um sich zu vergewissern, um sich das eigene Talentbewußtsein bestätigen oder berichtigen zu lassen. Nur rate ich dringend, einen Meister der Kunst zu befragen. Je ernster und strenger der Bescheid, desto besser. Wer sich dadurch irr machen oder gar abschrecken läßt, der ist zum Künstler nicht geboren, während die echte, starke Begabung fest bleibt, selbst wenn sie ungerecht angezweifelt wird.

Wer in aller Welt hätte einem Mozart abraten können, Musiker zu werden, oder weiß machen können, er besitze kein Genie? Er brauchte es ja gar nicht erst zu werden, er war es! Man „wird" überhaupt nichts, was man nicht „ist"; es sieht nur so aus, weil es sich erst nach und nach äußerlich offenbart. Den Genius erkennen, bevor er die Schwingen zum Siegesfluge regt, das heißt einen Blick ins Innere thun; und das ist nur selten möglich und nur wenigen verliehen. Gewöhnlich muß man sich darauf beschränken, von der äußeren Bethätigung auf die innere Begabung zu schließen.

In der Musik besonders liegt die Gefahr nahe, entweder die Technik zu überschätzen und aus einer speziellen Fertigkeit voreilig auf wirklich künstlerisches Wesen zu raten, oder umgekehrt über der technischen Unvollkommenheit, die doch sehr be-

greiflich erscheinen mag, die Regung wahren Musiksinnes zu überhören, die darin vielleicht nur ganz leise anklingt. Wer also *prüfen* will, der darf weder zu viel noch zu wenig *heraushören*, der muß überhaupt nicht nach dem urteilen, was ihm vorgesungen oder vorgespielt wird, sondern sein Bestreben muß darauf gerichtet sein, die *Gesamtbegabung* zu ergründen.

Das geht in den seltensten Fällen rasch und leicht. Freilich, von einem Mozart ließ sich gut prophezeien; denn das Genie kündigt sich mit überzeugender Gewalt an. Wenn wir aber vernehmen, daß z. B. Karl Maria von Webers älterer Bruder, an dessen Talent verzweifelnd, ausrief: „du kannst vielleicht alles werden, aber ein Musiker wirst du nimmermehr," so erkennen wir doch klar, wie leicht selbst in außerordentlichen Fällen Täuschung möglich ist. Einseitigkeit und Voreingenommenheit hindern auch hier die richtige Einsicht. Ich werde später noch zu zeigen haben, daß der *Unterricht* ebensowohl dazu führen kann, die vorhandene Begabung zu hemmen und zu verschleiern, wie zu fördern und zu enthüllen; in dieser Beziehung hängt viel vom Lehrer ab.

Alles führt uns immer wieder darauf hin, daß eine garantierte, endgültige Beantwortung der Begabungsfrage auch von einem Fachmann kaum zu erwarten ist. Wie nun aber, wenn auch das *eigene Bewußtsein* schwankt, wenn auch das eigene Ich seiner Begabung nicht sicher ist?

Zweifel.

Das kann verschiedene Ursachen haben. Entweder ist es allgemeine Schwäche und Zaghaftigkeit, die der eigenen Kraft mißtraut und sich zu frischem, fröhlichem Glauben an sich selbst nicht aufraffen kann. Von edler Bescheidenheit unterscheidet sie sich sehr wesentlich; denn diese verträgt sich sehr wohl mit dem nötigen Selbstbewußtsein und bildet gewissermaßen dessen Ergänzung. *Mangel an Energie* dagegen ist verhängnisvoll; auch der freundlichste Zuspruch vermag ihn

Schwäche.

nur vorübergehend zu bannen. Dem Künstler darf er am allerwenigsten anhaften; sonst wird er es „bei allem Talent," wie man zu sagen pflegt, niemals zu einer schöpferischen That bringen. Wir sehen daran, daß die künstlerische Begabung vollständig einmündet in das Wesen des Menschen überhaupt; dasselbe werden wir beobachten, wenn wir später von musikalischer Schulung und Bildung handeln.

Eigenart.

Oder es ist die besondere Eigenart des Talents, welche Zweifel hervorruft. Wenn sich nämlich nur eine allgemeine, gar keine besondere Befähigung zeigt, oder wenn man das Gefühl hat, es überall zu etwas, aber nirgends zu etwas Rechtem bringen zu können, dann ist innere Unsicherheit wohl begreiflich. Es gibt ganz entschieden auch Halbtalente in den verschiedensten Abstufungen.

Halbtalente.

Aber hier möchte ich sofort einen recht scharfen Unterschied machen. Sehen wir diejenigen an, welche scheinbar sehr viel können und wissen, alle Instrumente spielen, in jedes Konzert und jede Oper gehen, alle Melodien auswendig merken, jedes Gespräch auf Musik lenken, alles mögliche lesen und notieren, kurz auf jedermann einen „eminent musikalischen Eindruck" machen. Wie, wenn sich nun bei näherem Verkehr herausstellt, daß alles ganz oberflächlich ist, daß sie kein Instrument ordentlich gelernt haben, keine Oper und Symphonie genau kennen, keine Melodie sich richtig merken, keine gründlichen Studien gemacht haben und ihre geistreichen Aperçus aus der Zeitung beziehen? Dann erstaunen wir über die Keckheit, mit der sie „Unmusikalischen" imponieren, ebenso wie über die Gewandtheit, mit der sie jedem „Musikalischen" ausweichen, der sie fassen will; dann sagen wir mit Bedauern: „schade um das unleugbar vorhandene Talent," und fragen uns kopfschüttelnd, warum sie es so verflachen und verkümmern lassen. Der Grund ist unschwer zu finden: weil ihnen die Kunst nicht heilig ist, weil sie innerlich nicht von ihr ergriffen sind, weil

Oberflächlichkeit.

sie nur „zum Vergnügen“ musizieren und nichts Höheres kennen, als in Gesellschaft zu reüssieren.

Andere wären froh, wenn sie nur ihr Gehör und Gedächtnis besäßen, und würden es ganz anders verwerten. Denn es gibt auch „unmusikalische“ Menschen, die sich sehnen, „musikalisch“ zu sein, und mit Schmerz sich sagen, daß sie es nicht sind und nie sein werden. Sie haben eine Art von Musiksinn beschränkter Art, der ihnen nicht gestattet, mitzuleben in der Welt, die doch so beglückend vor ihnen erscheint.

Beschränktheit.

Noch andere aber sehen jenen Erstgenannten auf den ersten Blick zum verwechseln ähnlich; das sind solche, denen keinerlei besondere, wohl aber eine allgemeine Befähigung zu teil geworden ist, und die demgemäß mehr in sich tragen, als sie zu äußern vermögen. Sie besitzen die köstliche Gabe, die Musik in ihrem ganzen Wesen liebend zu umfassen, nicht aber die Kraft, ihr eigenes Wesen schöpferisch darin zu bethätigen. Sie versuchen sich auf allen möglichen Instrumenten, sie singen ohne viel Stimme, sie sind fleißige Theater- und Konzertbesucher und tragen einen reichen Schatz davon mit heim. Sie sind glücklich in alledem für sich selbst, so unvollkommen ihre Leistungen bleiben, so unbestimmt vielleicht alle ihre Empfindung erscheint. Darum sind sie bescheiden und dankbar, wenn sie auch den beneiden müssen, der wirklich „musizieren“ kann, der es „weiter bringt“ als sie und darum der Kunst vertrauter nahen darf. Erst durch Vergleich empfinden sie ihre Mängel; und wird ihnen das Mißverhältnis klar, zwischen ihrem Wesen und ihrem Thun, zwischen ihrem Wollen und ihrem Vollbringen, so begreifen wir wohl, daß es ihnen wehe thut, im schneidenden Gegensatz zu den vergnügten Oberflächlichen. Das läßt sich nun freilich nicht ändern; aber gerade jenen gegenüber dürfen sie sich doch reich und glücklich dünken. Sie blicken doch hinein in den Tempel, wenn es ihnen auch nie beschieden sein wird, als Priester dem Altar

Bescheidenheit.

zu nahen; auch ihre Gaben sind willkommen, und auch ihnen wird köstlicher Lohn verheißen. Denn die Kunst ist reich wie die Natur; sie hat Raum und möchte am liebsten alle darein fassen. Keiner braucht sich zu schämen, der ihr mit reinem Herzen Opfer darbringt; nur jene sind ewig für sie verloren, die sie lästern durch frevelhaften Leichtsinn und äußerlichen Schein.

Das musikalische Volltalent ist das glücklichste. Nicht als ob es alles in sich vereinigen müßte, was musikalische Begabung in sich schließt; aber von allem etwas und von einem viel muß es haben, oder auch von mehrerem viel, und dazu die Hauptsache: es muß wachsen von innen nach außen! Dann ergibt sich das Weitere von selbst. Wie weit es trägt, das offenbart sich bei entsprechender Pflege; wohin es führt, ist ebenso darin beschlossen. Volltalent.

Wenn man nur auch hier wieder nicht gar so äußerlich urteilen wollte! Ob einer singt oder spielt, dirigiert oder komponiert, Berufsmusiker ist oder nicht, das gibt doch an sich noch gar keinen Maßstab zur Wertschätzung. Das eine sieht nach mehr aus und trägt mehr ein als das andere, aber künstlerisch kommt es auf das Wie viel mehr an als auf das Was.

Und so möchte ich denn zum Schluß noch einmal mit vollem Nachdruck betonen: so reich und mannigfaltig die musikalische Begabung sein kann, das Wesentliche ist ihre innere Kraft, und darum auch das sicherste Zeugnis ihr eigener Glaube. Wer das nicht erfaßt, der wird fehlgehen, mag er noch so klug und vorsichtig sein. Lebendige Überzeugung allein siegt im Leben und in der Kunst; wer sie nicht in sich trägt, dem bleibt sie ewig verloren.

V.

Das Wesen der musikalischen Begabung darzulegen habe ich mich bisher bemüht und dabei der Deutlichkeit zuliebe

eine gewisse Einseitigkeit der Darstellung nicht gescheut. Es kam mir vor allem darauf an, scharf zu scheiden, was nur zu oft zusammengeworfen wird. Jetzt ist es an der Zeit, ebenso nachdrücklich zu erklären, daß nach Konstatierung des Talents die wichtigste Frage seine Verwertung bildet. Soll es nicht verkümmern, soll es sich reich und schön entfaltet zeigen, so darf es sich nicht selbst überlassen bleiben. Ich mußte mit aller Entschiedenheit darauf dringen, die Macht der musikalischen Begabung an sich anzuerkennen; aber die falsche Folgerung hoffe ich nicht erst ablehnen zu müssen, als genüge sie allein. Auch hier möchte ich um alles die Begriffe und Beziehungen nicht stören und verwirren, sondern vielmehr klären und ordnen. Ich habe also jetzt von der unumgänglich notwendigen Schulung und Bildung zu reden. Dabei bitte ich von vornherein den Ausdruck „Schulung" auf das Können, „Bildung" auf das Wissen beziehen zu wollen; es wird das meine Aufgabe wesentlich erleichtern.

Verwertung der Begabung.

Mit seltsamer Inkonsequenz sehen wir auch diese Fragen behandelt und beantwortet. Die Klagen, die ich über die vielfach verkehrte Einschätzung des Talents aussprechen mußte, könnte ich hier so ziemlich wiederholen. Über seine Verwertung ist man sich ebensowenig klar. Zwei oberste Grundsätze, welche die leitenden sein sollten, werden allzuwenig anerkannt und befolgt.

Das Wesen der Begabung entscheidet über das Recht. sie zu verwerten. Je stärker und echter, desto freier und weiter, Dieses gute Recht wird nun freilich durch allerlei Nebenumstände beeinträchtigt. Oft fehlen die nötigen Mittel, und leider spielt die pekuniäre Frage auch hier nur allzuhäufig eine traurige Rolle. Trotzdem muß die ideale Forderung aufrecht erhalten werden. Es ist nicht nur „schade," wenn ein echtes, starkes Talent nicht voll verwertet wird, sondern es ist eine positive Versündigung an der Kunst und an der Menschheit, ein posi-

Rechte.

tiver Verlust an idealen Gütern. Wir sind nicht so verschwenderisch mit künstlerischer, und zumal nicht mit musikalischer Begabung gesegnet, daß wir gleichgültig zusehen könnten, wie damit gewirtschaftet wird.

Es erwächst also aus dem Wesen der Begabung zugleich die Pflicht der Verwertung. Sich selbst und der Kunst und der Menschheit ist es ein jeder schuldig, mit dem ihm verliehenen Pfunde zu wuchern; das Talent trägt auch zugleich eine schwere Verantwortung. Und zwar wiederum nach zwei Richtungen hin. Pflichten.

Es darf nicht zurückbleiben unter den Grenzen seiner Entwicklungsfähigkeit, es darf sie aber auch nicht überschreiten wollen. Der letztere Fall ist in seinen Folgen noch der gefährlichere und erscheint deshalb als Anlaß zu besonderer Warnung. Wer sich der Eigenart seiner Begabung, in welcher, wie wir gesehen haben, zugleich deren Ziel und Grenze begründet ist, nicht bewußt wird, der gibt sich zunächst selbst einer Täuschung hin, die ihm verhängnisvoll werden kann. Dann irrt das Talent ab von seinem natürlichen Wege und sucht seine Verwertung da, wo sie zu finden ihm nimmermehr bestimmt sein kann. Und das geschieht viel häufiger, als man glauben möchte; nur ein Zerrbild kann daraus hervorgehen. Weiterhin aber schädigt derjenige, der die Eigenart und die Grenzen seiner Begabung überschreiten will, gar leicht auch andere. Er verführt seine Genossen zu gleicher Verirrung, oder er verdrängt sie von dem ihnen gebührenden Platz und versperrt ihnen den für sie, aber nicht für ihn, einzig richtigen Weg, zumal wenn er ihnen vielleicht an äußeren Mitteln überlegen ist. Alles das ist nicht nur menschlich bedauerlich, sondern vor allem auch künstlerisch verwerflich. Denn es begünstigt an Stelle edelen, freien Wettstreits die rohe Konkurrenz, die ja gerade in unseren heutigen Kunstzuständen zu so betrübender Herrschaft gelangt ist.

Diese Erwägungen mögen vorläufig genügen, um zu zeigen, daß die Frage der Verwertung musikalischer Begabung ebenso gewissenhaft behandelt werden muß wie die nach ihrem Vorhandensein. Die Verantwortung liegt zunächst auf den Schultern der Eltern für ihre Kinder, dann der Lehrer für ihre Schüler, zuletzt der heranreifenden Jugend selbst, daneben immer auch mit auf den Freunden und Bekannten, soweit sie irgendwelchen Einfluß ausüben. Ich versuche dementsprechend nachzuweisen, was von diesen Faktoren der Entwicklung für musikalische Schulung und Bildung zu thun und zu vermeiden ist, um jedes Talent richtig verwerten zu können.

Eltern. Vorausgesetzt, daß die Eltern die Begabung des Kindes richtig erkannt haben und nun den Wunsch hegen, dieselbe zu schulen und zu bilden — was sollen sie beginnen? Vielleicht ist Vater oder Mutter selbst in der Lage, den ersten Unterricht zu erteilen; das kann von großem Vorteil sein, wenn echt musikalische Art damit fortgepflanzt wird. Das Talent läßt sich nicht nur vererben, sondern auch auf diese Weise übermitteln; dann sind die Eltern wie überall, so auch hier die natürlichsten und besten Lehrmeister. Es wird ihnen eine wahre Freude sein, ihr Kind selbst in das Heiligthum der Kunst einzuführen. Nur dürfen sie dabei nicht unvorsichtig und eigensinnig verfahren. Sie müssen Selbsterkenntnis genug besitzen, um zu ermessen, wie weit sie ihr Kind zu fördern im stande sind; und sie müssen Selbstverleugnung üben, wenn das Kind anfängt, seine eigenen Wege zu gehen. Die Kraft und die Eigenart des jungen Talents müssen geschont, gehütet, aber auch gefördert und entfesselt werden, um zu gedeihen, mag es nun die Eltern erreichen, überholen, oder überraschen und enttäuschen. Wie die Elternliebe die opfervollste überhaupt ist, so besonders auch hier. Sie muß es bleiben, durchs ganze Leben, in jeder Beziehung; auf viele Lieblingswünsche heißt es verzichten, manche schöne

Hoffnung verschmerzen, vielleicht gar das eigene Ideal begraben. Dafür lohnt das herrliche Bewußtsein, die Begabung des Kindes nicht nur erkannt, sondern auch gewissenhaft verwertet zu haben. Freilich sehen das die Kinder nicht immer ein; aber oft werden sie's dankbar bekennen und preisen. Kein schöneres Beispiel ist dafür zu finden als Mozart und sein Vater; von ihnen kann jeder lernen, was not thut.

Lehrer.

Früher oder später kommt der Augenblick, der die Notwendigkeit enthüllt, einen Lehrer zu Hilfe zu nehmen. Ob der richtige gefunden wird, hängt von gar vielen Umständen ab und ist bis zu einem gewissen Grade Glückssache. Persönliche Verhältnisse aller Art, besonders auch pekuniäre, spielen hier in einer Weise mit, die sich oft jeder Kritik entzieht. Doch aber kann ich nicht unterlassen, auf einen Punkt vornehmlich hinzuweisen. Falsche Sparsamkeit rächt sich schwer und in viel mannigfaltigerer Weise, als man gemeinhin glauben will.

Sparsamkeit.

Wenn der Grundsatz, für unsere Kinder sei das Beste gerade gut genug, immer mehr in unserem gesamten Schul- und Unterrichtswesen zur Durchführung gebracht werden soll, warum ihm gerade auf künstlerischem Gebiet die Geltung versagen? Wer in seinen Mitteln gar zu beschränkt ist, der kann freilich nicht anders, als die billigste Lehrkraft suchen; dem ist auch kein Vorwurf zu machen. Im Gegenteil, es ist oft rührend anzuschauen, wie die Eltern an sich sparen, um den Kindern musikalischen Unterricht überhaupt zu ermöglichen. Dagegen herrscht in wohlhabenderen Familien noch vielfach das Vorurteil, „für den Anfang" solle man sich mit billigen Musiklehrern begnügen, man brauche nicht gleich „sein teures Geld" dafür auszugeben, später könne man ja immer noch steigern, wenn man sich überzeugt habe, daß es „der Mühe wert" sei.

Hier ist ein ganzer Rattenkönig von Irrtümern zu ent-

wirren. Um mit dem letzten zu beginnen: ob es der Mühe wert sei, dem Kinde überhaupt Musikunterricht erteilen zu lassen, das müßte freilich von vornherein entschieden werden. Sind die Zweifel überwiegend, dann unterbleibt es besser ganz. Aber es ist der Kunst unwürdig, nachlässig und geringschätzig von ihr zu denken und oberflächliche, minderwertige Unterweisung für „genügend" zu halten. Auch dem Kinde wird damit geschadet. Denn gerade der Musikunterricht vermag nur dann zu fesseln und zu nützen, wenn er nicht nur leidlich, sondern sogar sehr gut erteilt wird. Besser gar keinen als mittelmäßigen!

Irrtümer. Ferner ist es eine verhängnisvolle Täuschung, zu glauben, der Übergang zu einem „besseren" Lehrer mache sich so leicht. Es kann das etwa vorhandene Talent durch falsche Behandlung gerade in den Anfängen so verdorben und verrenkt sein, daß es auch einem Meister kaum mehr gelingt, es wieder zurecht zu bringen; jedenfalls bedarf es großer Mühe und Geduld, um gutzumachen, was gefehlt worden ist. Wie oft kann man darüber klagen hören, das Kind habe bei dem neuen Lehrer „wieder von vorn anfangen müssen"! Man gibt wohl gar dem Eigensinn des Lehrers die Schuld daran; man spottet darüber, daß jeder Lehrer seine eigene Methode habe und keine andere gelten lassen wolle. Wir werden später sehen, ob daran etwas Wahres ist. In den meisten Fällen war wirklich der erste Unterricht so mangelhaft, daß eine förmliche Kur notwendig erscheint, um den Schaden zu reparieren. Es genügt, auf ein paar eklatante Beispiele hinzuweisen. Wenn beim Klavierspiel nicht von Anfang an Handhaltung, Anschlag, Fingersatz, ebenso beim Violinspiel Haltung und Bogenführung korrekt gelehrt werden, oder wenn beim Singen die Stimme nicht natürlich gebildet, sondern forciert und unvernünftig verschraubt wird, wenn Unarten aller Art geduldet, Geschmacklosigkeit und unmusikalisches Wesen nicht im Keim erstickt

werden, dann gewöhnt sich das Kind soviel Untugenden an, daß sein ganzes Musizieren dadurch bedroht ist.

Und nun bedenke man doch auch, welchen Quälereien es dadurch ausgesetzt wird! Schon der mangelhafte Unterricht ist eine solche. Derbere Naturen mögen sie noch nicht empfinden, sondern mehr oder weniger gleichgültig, mechanisch fortarbeiten; feinere empfinden sie ganz gewiß. Wenn ein Kind wenig Lust und Liebe zur Musik zeigt, so ist Faulheit nur einer von den möglichen, vielleicht ein sehr häufiger, gewiß aber nicht der einzig denkbare Grund. Auch Talentlosigkeit ist nicht sofort daraus zu folgern. Es kann wirklich der Lehrer schuld sein, nicht etwa, weil er „zu streng" ist oder es „zu ernst" nimmt, sondern weil er gerade „für den Anfang" nicht taugt, weil er es nicht versteht, so zu unterrichten, daß das Kind Freude daran haben und seine Gaben dabei entwickeln kann. Entschließen sich die Eltern, den Lehrer zu wechseln, so ist es sehr natürlich, wenn das Kind es als neue Quälerei empfindet. Es hat sich bisher schon genug geplagt, jetzt soll es auf einmal alles anders machen! Also war alle aufgewandte Mühe umsonst? Kein Wunder, wenn jetzt erst recht keine Lust und Liebe mehr vorhanden ist und der neue Lehrer das thut, was vielleicht beide erlöst, nämlich den Eltern vorschlägt, den Unterricht als erfolglos abzubrechen. So kann vorhandenes Talent geradezu ertötet werden. Soll es sich wieder aufraffen, so bedarf es dazu einer Energie, einer Selbstverleugnung, einer Idealität, die man kaum einem charakterfesten Erwachsenen, geschweige denn einem unreifen Kinde zumuten darf. Alles das können und sollen die Eltern sich und ihrem Kinde ersparen; sie schonen dabei sogar ihre Finanzen besser als sie glauben. Denn es ist eine Verschwendung an Zeit und Geld, beides für mangelhaften Unterricht zu opfern.

Erster Unterricht.

Je besser gleich der erste Lehrer, desto größer die Garantie in jeder Beziehung. Nichts wäre wünschenswerter,

als daß bei ungenügender Begabung der etwa doch begonnene Unterricht möglichst rechtzeitig abgebrochen würde. Oft genug tritt der Fall ein, daß dieser Entschluß viel zu spät gefaßt oder sogar der bestimmten Einsicht überhaupt nicht abgerungen wird. Dann heißt es in elegischem Ton: „soviel Zeit und Geld ist aufgewendet worden; jetzt werden wir's doch nicht mehr aufgeben?" Und wenn die eigene Zuversicht noch so schwach, die bittere Enttäuschung noch so nahe ist! Wir werden noch mancherlei Momente kennen lernen, welche bei so trauriger Wendung mitspielen. Soviel ist aber klar: der richtige Lehrer hätte bei Zeiten einen Riegel vorgeschoben und damit vielleicht allem weiteren Unheil vorgebeugt.

Andrerseits gelangt das vorhandene Talent bei richtiger Unterweisung viel besser, leichter, sicherer und sogar rascher zum Ziel seiner Verwertung. Freilich scheint das Gegenteil der Fall, wenn der gediegene Lehrer gar so „pedantisch", gar so „gründlich" ist, gar so „langsam vorwärts geht", gar so „viel korrigiert" und gar so „wenig lobt". Da macht's ein anderer sich und dem Kinde wohl bequemer. Und so wären wir denn wieder an dem entscheidenden Punkte: wer es selbst nicht ernst nimmt mit der Kunst und demgemäß auch seinem Kinde nur flüchtige Unterweisung gönnen will, der mag sich allerdings mit einem Lehrer begnügen, der möglichst billig, überhaupt möglichst anspruchslos unterrichtet. Nur kann dann nicht die Rede davon sein, daß das Kind wirklich musikalisch geschult oder gebildet werde. Denn das braucht unbedingt Zeit und Geduld. Falsche Sparsamkeit verdirbt alles; soll das Versäumte nachgeholt werden, so sind um so schwerere Opfer gerade auch an Zeit und Geld zu bringen.

Es ist also eine in jeder Beziehung verfehlte Spekulation, den ersten Lehrer nach dem Gesichtspunkt der Billigkeit zu
Kosten. wählen. Selbstverständlich bietet aber auch der geforderte Preis keine sichere Gewähr für die Güte des Unterrichts. Es sprechen

da gar viele andere Gründe mit, und es scheint mir kaum nötig, diese noch ausführlich zu besprechen.

Teure Lehrer.

Bezahlt wird heutzutage vor allem der berühmte Name; oftmals, aber eben nicht immer, mit Recht und in gesundem Verhältnis. Gerade in der Kunst ist die Lehrgabe durchaus nicht immer vereinigt mit der sonstigen Meisterschaft. Es wäre ganz falsch, von jedem Virtuosen zu verlangen, daß er auch unterrichten könne. Es gibt vielmehr auch darin „Spezialisten", Lehrer und Pädagogen von Beruf; und wenn man auch klagt, daß sie immer seltener werden, so sind sie doch zu finden, wenn man redlich sucht. Auch sie sind nur ausnahmsweise billig zu bekommen; die ganze Lage der Dinge bringt es mit sich, daß sie ihr Können und Wissen so vorteilhaft wie möglich verwerten.

Ich weiß wohl, darüber wird viel und laut geklagt. Von Fall zu Fall mögen die Forderungen geprüft und die Übertreibungen gerügt werden. Andrerseits möchte ich ebenso laut und klagend entgegenhalten, daß unsere Zeit, die soviel Geld verbraucht und verschwendet, gerade für die Kunst, und speziell für die Musik, am allerwenigsten spenden will. Alle erdenklichen Luxusausgaben bestreitet man willig, weil die Mode es mit sich bringt; am idealsten Luxus will man knausern. Und anstatt ehrlich einzugestehen, daß uns die Kunst eben nicht soviel wert ist, daß wir sie nicht so hoch halten, wie vieles andere, wofür wir fortwährend in die Tasche greifen, schelten wir auf die Künstler, daß sie uns nicht billig, oder wohl gar umsonst, ihr Bestes schenken wollen! Übrigens schenken sie es viel öfter ganz umsonst, als man weiß und glaubt. Berühmte teure Musiklehrer übernehmen ohne jedes Entgelt die Ausbildung von Schülern, aber freilich nur, wenn diese wirklich sehr bedürftig und wirklich sehr talentvoll sind; Beispiele lassen sich in täglicher Erfahrung sammeln. Freilich kommt auch das Gegenteil vor: sie unterrichten gänzlich talentlose Schüler, nur

weil sie gut dafür bezahlt werden. Das ist allerdings verwerflich und widerlich; es gehört aber auch zu den selteneren Ausnahmen. Jedenfalls kann man nicht behaupten, daß der übliche Preis ein Hindernis bildet, einen tüchtigen Lehrer zu suchen. Es ist ja gar nicht notwendig, daß jedes Kind Musikunterricht erhält; wenn etwa bei mangelndem Talent die Kosten des Unterrichts abschreckend wirken, so ist das vielmehr ein rechter Segen.

Für echte Begabung aber müssen *Opfer* gebracht werden; und wohlhabende oder gar reiche Leute sollten sich vor Gott und der Welt schämen, darüber zu jammern. Da sieht man so recht, wie vielfach nur Eitelkeit, nicht wahre Freude an der Kunst die Triebfeder ist. Talentlosen Kindern werden die teuersten Lehrer gehalten, talentvollen die billigsten! Gienge man auf den Grund, gälte es dem Wesen und nicht dem Schein, so würde jeder Begabung die Schulung und Ausbildung zugestanden, die sie verdient, nicht mehr, aber auch nicht weniger. Mag das manchmal noch so schwer zu erreichen sein, als Norm muß es doch gelten.

Billige Lehrer.

Nun habe ich aber wieder den Vorwurf zu gewärtigen, daß meine Anschauung viel zu rigoros und in mancher Beziehung sogar unmenschlich grausam sei. Was sollen die *armen Musiklehrer* und *Musiklehrerinnen* alle thun, wenn der Musikunterricht derartig beschränkt wird? Es sind ja doch viele darauf angewiesen, sich durch Musikstunden ihr Brot zu verdienen, wahrhaftig sauer genug; soll man ihnen das rauben? Hier berühren wir notorische beklagenswerte Mißstände. Groß ist die Zahl der jüngeren und älteren Leute, besonders weiblichen Geschlechts, welche in der That durch Musikunterricht ihr Leben fristen. Zu Spottpreisen geben sie Stunden, und niemand darf ihnen *Achtung* und *Mitleid* versagen. Aber beides wollen wir doch nicht in gedankenloser Allgemeinheit ausgeben. Achtung verdient jedes ehrliche Streben,

auch in der Kunst. Ich kann aber nicht finden, daß es von sonderlicher Achtung zeugt, wenn man Almosen spendet. Und als Almosen, so hart das Wort klingt, wird das für Musikunterricht gezahlte Honorar nur allzuhäufig angesehen. Man scheut sich gar nicht, es offen auszusprechen, die Musikstunden seien zwar nicht viel wert, aber man thue ein gutes Werk damit, weil der oder die Betreffende „die paar Groschen" gar so notwendig brauche. Das lautet so menschenfreundlich und ist doch viel häßlicher als die scheinbare Härte und Grausamkeit der von mir vertretenen Grundsätze. Ich kann mir nichts Demütigenderes denken, als solches Almosen annehmen zu müssen. Noch dazu, wenn es etwa mit recht deutlich bedauernder Miene und Geberde gereicht wird! Wieviel blutige Thränen mögen darüber geweint werden, wenn die Not zwingt, zur Ohnmacht verurteilt und Schweigen gelehrt hat!

Und solche Kränkung wird noch dem großen, in unserer Zeit falscher denn je gebuchten Konto der Wohlthätigkeit gutgeschrieben! Nein, das ist falsches Mitleid; denn es verletzt die Achtung vor der Kunst und vor dem Menschenwesen zugleich. Wer einen armen Lehrer oder eine arme Lehrerin findet, deren Leistungen aus irgendwelchen Gründen nicht die gebührende Anerkennung, nicht den entsprechenden klingenden Lohn empfangen, der hat die Pflicht, mitzuhelfen, daß es besser werde; der empfehle sie bei Freunden, aber nicht zur „Unterstützung", sondern zu gerechter Würdigung; und vor allem mache er selbst den Anfang dazu und sehe in dem „armen Teufel" den Menschen und den Künstler, dem man nicht „die paar Groschen" als Almosen hinwirft, sondern dem man dankbar und reichlich vergütet, was er von seinem eigenen Besitze dem Kinde mitteilt. Auch hier muß ich wieder klagen: die Musik wird nicht als Kunst geehrt; kaum als Handwerk wird sie geachtet. Sonst müßte man auch die besser behandeln, die sie lehren.

Schlechte Lehrer.

Aber freilich, gar viele treiben es wirklich, ohne Beruf dazu in sich zu tragen. Diesen gegenüber ist falsches Mitleid eine Schwäche. Sie stehen nicht auf dem Platz, auf den sie gehören; das ist vielleicht im einzelnen Fall nicht mehr zu ändern, aber es soll doch zum Nachdenken und zur Warnung im allgemeinen dienen. Damit, daß wir aus Mitleid solche Existenzen unterstützen, ziehen wir sie groß. Es würden sich nicht so viele Unberufene mit Musikunterricht befassen, wenn sie nicht wüßten, daß er mit zu den „anständigen Erwerbszweigen" gehörte. Würden wir ihn allgemein höher stellen, mehr von ihm verlangen, aber auch mehr an ihn vergüten, so wäre dem Übel eher zu steuern. Es liegt aber in unserer Gewohnheit, über soziale Mißstände zu klagen und sie in unserm Thun doch nicht zu bekämpfen.

Ich bin der Ansicht, der Mensch dürfe sich seiner Verpflichtungen gegen seine Mitmenschen nicht so entledigen, daß er in gewohnter Gutmütigkeit und Gedankenlosigkeit sogenannte Wohlthätigkeit übt, ohne zu überlegen, ob er damit nützliche oder schädliche Wirkung erzielt. Noch weniger kann ich mich davon überzeugen, daß er das Recht hat, solches auf Kosten der eigenen Kinder zu thun. Gelingt es, jeden Menschen so zu beschäftigen, wie es seinem Wesen entspricht, dann ist die große soziale Frage, die wir hier gestreift haben, ihrer Lösung näher gebracht; minderwertige Musiklehrer und Musiklehrerinnen aus Gnade und Barmherzigkeit um ein Spottgeld Stunden geben lassen, heißt dagegen auch das „Proletariat" vermehren. Wer sich das klar macht, der wird den Gedanken verwerfen, für den Anfang einen „möglichst billigen" Lehrer zu engagieren.

Gute Lehrer.

Wenn nun aber der Preis nicht entscheiden soll, was dann? wer soll uns den guten Lehrer zeigen? Wegweiser können die Erkundigungen sein, die man einzieht, die Resultate, die man an andern Kindern sieht, vor allem aber die eigene Überzeugung und Beobachtung. Man muß dem Lehrer ver-

trauen, aber ihm nicht alles allein überlassen. Ob er es mit dem Kinde versteht, dafür sollten doch die Eltern Blick und Urteil haben. Aber freilich, auch hier wieder müssen sie frei sein von Eitelkeit, nicht zu viel auf einmal verlangen, Geduld haben, und auf die Sache sehen, nicht auf den Schein.

Ich habe darzulegen versucht, wie die musikalische Begabung sich äußert; daraus ist der Maßstab für den Unterricht zu entnehmen. Der gute Lehrer weiß Lust und Liebe zur Musik beim Kinde wach zu halten und zu steigern; die Stunden werden zum Genuß statt zur Qual. Um aber die Eigenart, die Grenzen, auch die Schwächen der Begabung zu erkennen und danach die ganze Methode einzurichten, bedarf es der großen Kunst der Individualisierung. Das ist ein Hauptmangel im Musikunterricht, wenn er nach der Schablone erteilt wird. Dann wird er trocken, langweilig, peinlich, weil er ins Mechanische verfällt; das kann gar nicht anders als ermüdend wirken. Der Lehrer muß in der Seele des Kindes lesen; wir haben ja gesehen, daß alle einzelnen Momente der Begabung darin vorgebildet erscheinen. Nur dem liebevollsten Eingehen auf die leiseste innere Regung folgt auch die richtige äußere Verwertung. Dadurch erscheint alles in ganz anderem Lichte. Der ganze Unterricht wird lebendig; denn er ermöglicht dem Kinde die freie Teilnahme mit seinem eigenen Wesen. Es fügt sich nicht nur, es gehorcht nicht nur, es arbeitet unbewußt aus eigenen Impulsen. Gerade das ist der beste Schutz vor Willkür; das allein ermöglicht die ernsteste Strenge, weil es sich im Einklang mit der Natur bewegt.

So verkehrt es ist, wenn man den Kindern gestattet, sich als Richter ihrer Lehrer aufzuspielen, so wichtig, ja notwendig ist es, zu beobachten, wie sie sich gegen dieselben verhalten. Wenn das Kind den Lehrer lieb hat, ihm entgegenspringt, dann aber begierig seine Lehre auffaßt, eifrig ihr zu folgen bestrebt ist, und bei allem Fleiß und aller Aufmerksam-

keit versichert, nicht überanstrengt, nicht übermüdet zu sein, dann ist es recht; dann behandelt er es vernünftig. Wie oft kann man Kinder einander erzählen hören von ihren Musikstunden, wie etwa das eine klagt über die faden Übungen, über das ewige Einerlei, während das andere versichert, es sei gar nicht schwer und gar nicht abspannend, sondern immer neu und immer schön! Ich wiederhole zum Überfluß: das kann an den Kindern selbst liegen, aber ebenso auch am Lehrer. Gewissenhafte Eltern werden zu unterscheiden vermögen, wenn sie sich die Mühe nehmen, sich darum zu bekümmern.

Der Lehrer darf auch kein Pedant sein; er muß selbst noch lebhaft musikalisch empfinden. Und hier komme ich zu dem, was ich über alles andere betonen möchte. Die Hauptsache ist ein wirklich musikalischer Musiklehrer! Ich denke, es ist wohl ohne weitere Erklärung verständlich, was ich meine. Die erste Sorge richtet sich gewöhnlich darauf, daß er gehörig zu drillen verstehe, daß das übliche Pensum „eingepaukt" werde. Dabei kommt dann das, was wir als das „eigentlich Musikalische" bezeichnet haben, leicht zu kurz. Natürlich darf man die Sache nicht auf den Kopf stellen, am Ende gar mit dem Letzten und Schwersten anfangen und Vortrag und Auffassung studieren wollen, bevor die notwendigste Technik erlernt ist. Es liegt mir auch fern, behaupten zu wollen, daß Erfahrung und Überlegung nicht längst festgestellt hätten, in welcher Weise der Fortgang des Unterrichts zu regeln sei.

Blick auf das Ganze.

Aber das ist doch immer nur im allgemeinen möglich; und wogegen noch lange nicht genug gepredigt wird, weil es sich eben nur von Fall zu Fall erörtern läßt, das ist die Gefahr der Einseitigkeit. Aus der Begabung des Kindes deren Besonderheit erkennen, verführt oft dazu, alles Übrige dagegen zu vernachlässigen; und das ist vom Übel. Die ganze Musik muß Gegenstand des Unterrichts sein, von Anfang an. Die Kunst besteht eben darin, ihn dem Alter und der

Individualität des Kindes anzupassen. Wie in seiner Seele noch vieles schlummert, in seinem Wesen vieles erst angedeutet ist, so muß auch der Lehrer auf vieles nur erst leise, aber doch vernehmlich hinweisen. Größte Feinfühligkeit ist dazu erforderlich. Gerade in der Musik, die es mit soviel Unsagbarem und Unbestimmbarem zu thun hat, kommt am meisten auf innere Beziehungen an. Auch hier kann es sich natürlich nicht um verschwommene Gefühlsäußerungen handeln; sie würden die Kindesseele verwirren und vergiften. Aber auf das „innere Ohr" des Kindes muß der Lehrer sorgsam Bedacht nehmen; sonst könnte es ersterben, bis es ihm einmal später einfiele, daran zu appellieren.

Ich befürworte, von der ersten Stunde an das höchste Ziel ins Auge zu fassen; denn nur dann ist die Möglichkeit gegeben, es festzuhalten und sich ihm allmählich zu nähern. Dieses höchste Ziel aber kann nur musikalische Schulung und Bildung im weitesten und tiefsten Sinn des Wortes sein.

Ehrgeiz.

Freilich ist damit ein schier übergroßes Gebiet bezeichnet; wieviel sich von der gewaltigen Aufgabe verwirklichen läßt, ist in jedem einzelnen Fall sorgsam zu ermitteln. Aber in Zerstückelung läßt sich gar nichts erreichen; alles muß im Hinblick auf das Ganze geschehen. Gerade das wird auch dem Lehrer erleichtern, seinen und des Schülers Ehrgeiz zu zügeln. Das junge Talent darf nicht überreizt, die junge Kraft nicht überspannt werden, wie es so leicht geschieht, wenn im Einzelnen möglichst rasch ein glänzendes Resultat erzwungen werden soll. Einseitigkeit ermüdet, Vielseitigkeit erfrischt; der Reichtum des Lehrstoffes muß ausgenützt werden. Daß es nicht auf Kosten der Gründlichkeit gehen darf, braucht kaum ausdrücklich versichert zu werden. Es soll sich ja nicht um bunten Wechsel, nicht um zerstreuendes Durcheinander handeln. Es soll das vorbereitet werden, was ich als das Ideal aufstellte: von allem etwas, mindestens von einem viel. Es ist

also wohl begründet, etwas zur Hauptsache zu machen, aber deswegen nicht nötig, sich darauf zu beschränken. Daß es dem Klavierspieler nützlich und heilsam sei, auch mit Gesang und Orchester vertraut zu werden, daß überhaupt keine „Spezialisten" in dem Sinn erzogen werden dürfen, als brauchten sie sich um etwas Anderes als ihr „Fach" nicht zu bekümmern, das scheint allgemein anerkannt. Das Programm jeder Musikschule weist darauf hin. Ich möchte nur dringend empfehlen, diesen Grundsatz von Anfang an und überall zu befolgen, nicht nur bei gereifteren oder besonders begabten Schülern, oder gar nur bei solchen, die von vornherein entschlossen sind, Berufsmusiker zu werden.

Wäre erst aller Musikunterricht auf diese Basis gestellt, dann wäre viel mehr Gelegenheit geboten, Talentlosigkeit zu erkennen und auszuschließen; denn eben auf echte Begabung käme dann gleich alles an. So wie man es gewöhnlich betreibt, wird vor allem Aufmerksamkeit und Fleiß gefordert; damit kann man es, besonders technisch, ein gut Stück weit bringen. Deshalb finden wir auch, besonders auf dem Klavier, so unendlich viel „leidliche Fertigkeit". Hätte der Lehrer es nur ein wenig verstanden, allgemein musikalisch zu schulen, so wäre er bald inne geworden, wie es eigentlich steht.

Ohne viel Mühe und Zeitverlust kann er das Gehör prüfen, nach all den Richtungen hin, die ich ausführlich erörtert habe; die ersten Begriffe von Harmonielehre lassen sich schon dem Kinde spielend beibringen. Statt dessen bleibt gerade diese Hunderten und Tausenden ewig fremd; es gibt sogar Virtuosen, die sie kaum kennen. Man stellt sie sich vor wie ein geheimnisvolles Buch mit sieben Siegeln und hat davor einen ähnlichen horror wie auf dem Gymnasium vor der Mathematik, die viele auch nur deshalb fürchten, weil sie ihnen nie vernünftig gelehrt worden ist.

Und sogar von Auffassung und Vortrag ist schon dem

Kinde eine Ahnung eigen, die der Lehrer pflegen muß. Hier komme ich auf ein besonders wichtiges Kapitel. Viele Eltern äußern gerade in dieser Beziehung sehr bestimmte Wünsche. Sie verlangen, daß das Kind bald im stande sei, etwas vorzuspielen. Dabei können recht verschiedenartige Gründe maßgebend sein. Es hat viel für sich, wenn das Kind seine Zaghaftigkeit überwinden lernt und sich getraut, auch in erweitertem Familien- und Freundeskreis zu zeigen, was es gelernt hat. Man darf ihm die Freude wohl gönnen, wenn es dafür belobt wird; vor allem aber erstarkt daran sein eigenes musikalisches Empfinden. Auch den Eltern ist es nicht zu verargen, wenn sie sich von Zeit zu Zeit gern von den Fortschritten ihres Lieblings überzeugen wollen; nichts ist schöner, als zu sehen, wie ein junges Talent wächst und gedeiht. Dem Lehrer endlich bietet sich damit besondere Gelegenheit, von der Gediegenheit seines Unterrichts Rechenschaft abzulegen und selbst seinen Schüler oder seine Schülerin für sich sprechen zu lassen. Alle diese Erwägungen zeigen den Nutzen des Vorspielens; und ich hätte auch gar nichts dagegen einzuwenden, wenn dieselben immer maßgebend blieben. Solang es der Sache gilt, mehr als der Person, solang ist Gewähr geboten, daß künstlerischen Zwecken damit gedient wird. Sobald aber von irgend einer Seite eigenes Interesse selbstsüchtiger Art mitspricht, verkehrt es sich ins Gegenteil.

Das Vorspielen.

Wieder ist es die Eitelkeit, welche alle Schuld trägt. Die Eltern wollen renommieren, der Lehrer will glänzen, und so bildet sich dann auch das Kind ein, schon wirklich etwas zu leisten. Und wieder wird solche, unter Umständen verzeihliche Schwäche unterstützt von Freunden und Bekannten. Statt ihre Pflicht zu erfüllen und ihre Anerkennung in entsprechenden Schranken zu halten, überschütten sie Eltern, Kinder und Lehrer mit Lobeserhebungen, die oft geradezu lächerlich erscheinen müßten, wenn sie nicht gar so schädliche Folgen hätten.

Es ist wirklich wahr: vernünftig loben und tadeln ist eine schwere, selten geübte Kunst. Wenn denn doch schon einmal jedes Wort verbindlich klingen muß, warum denn geradezu schmeicheln? Wer ein Herz hat für die Sache und für die Person, der muß doch den Ton finden, der nach Iphigeniens Vorbild das, was gefällt, mit Wahrheit sagen läßt. Natürlich erwarten Eltern, Kinder und Lehrer nach dem Vorspielen etwas Angenehmes zu hören; wer nun wirklich etwas von Musik versteht, der wird, außer in hoffnungslosen Fällen, sofort herausfühlen, was hübsch und gelungen und vielversprechend ist, und darüber seinen Glückwunsch formulieren; von dem, was noch mangelhaft oder verfehlt war, mag er schweigen, wenn er nicht den Mut hat, es offen zu sagen, und das Geschick, es so zu besprechen, daß damit zugleich Weg und Mittel zur Vervollkommnung angedeutet werden. Nur ein solches Urteil ist wertvoll; der Verständige wird es nicht nur geduldig hinnehmen, sondern sogar dafür dankbar sein, ja es geradezu erbitten. Denn es ist sachlich und wohlwollend und darum wohlthuend und förderlich.

Unverständige sind freilich nicht damit zufrieden, sondern bevorzugen diejenigen, welche loben, ohne zu tadeln. Das ist allerdings für alle Teile bequemer. Da braucht man nirgends auf den Grund, nirgends ins Detail zu gehen; da läßt man sich angenehm hinwegtäuschen über Zweifel und Sorgen; und Eltern wie Lehrer beschwichtigen das Gefühl der Verantwortung mit dem tröstlichen Gedanken: „es hat ja allen gut gefallen". Daß es sehr inkompetente Lobredner waren, bedenkt man nicht oder will man nicht bedenken.

Schüler-Produktionen.

Und was man dem Kinde damit Schlimmes anthut, daran denkt erst recht niemand. Alles klagt über die altkluge, blasierte, affektierte, arrogante Jugend — hier ist eine von den vielen Ursachen, warum Kinder gar so oft nicht mehr kindlich sind. Solche Produktionen machen eitel und eingebildet;

im künstlerischen Sinn aber wirken sie besonders deshalb verderblich, weil sie von innen ablenken nach außen, von der Sache zur Person, vom Wesen zum Schein.

Wem das zu hart geurteilt scheinen will, der hat vielleicht noch nicht beobachtet, wie solche „kleine Künstler" — man scheut sich ja gar nicht, sie so zu nennen, oder man sagt gleich „kleines Genie" und „kleiner Mozart" — stolzieren und posieren; der hat vielleicht noch nicht erfahren, wie hoch mit einem Mal ihre Meinung von sich selbst gestiegen ist. Der Beifall hat wirklich etwas Berauschendes; und wenn wir später sehen werden, wie sehr der Künstler ihn verdient und braucht, so muß hier nachdrücklich davor gewarnt werden, ihn allzu früh und allzu reichlich zu spenden. Vom Kinde ist es jedenfalls viel verlangt, daß es vernünftiger sein soll als die Erwachsenen, daß es selbst die Reduktion auf das richtige Maß vornehmen, daß es sich bescheiden soll, während alle anderen übertreiben. Dem gewissenhaften Lehrer aber erwächst die unter Umständen schwierige und unangenehme Aufgabe, zu dämpfen und zu bremsen, wenn die Gefahr der Selbstüberhebung droht.

Überhaupt wird sich darin die größte Tugend des Lehrers zeigen, daß er Lob und Tadel, Aufmunterung und Zurückhaltung in geeigneter Weise zu vereinigen, Licht und Schatten, Wärme und Kälte entsprechend zu verteilen versteht. Musikunterricht ist deshalb anders zu erteilen als sonstiger Elementarunterricht, weil auf ganz eigentümliche Dispositionen geachtet werden muß. Je begabter das Kind, desto leichter die Unterweisung, pflegt man zu sagen; hier aber heißt's: desto schwerer die Verantwortung, desto komplizierter die Aufgabe.

Der Lehrer darf die natürliche Entwicklung weder ängstlich hemmen noch übereifrig treiben wollen; er muß sich begnügen, mit leisem, leichtem Griff nachzuhelfen, wo das Talent stark und frei durchbricht; er muß aber ebenso fest und sicher zugreifen, wo irgend eine Schwäche die Entfaltung hindert.

Das mag oft leicht und ungezwungen gehen; oft aber ist dazu eine Geschicklichkeit erforderlich, die ich der des Operateurs vergleichen möchte. Jedenfalls muß gerade der tüchtige Musiklehrer nicht nur Energie und Geduld, sondern auch künstlerischen und psychologischen Scharfblick besitzen, der mehr Bewunderung verdient, als man ihm zu widmen pflegt.

Grundlagen. Endlich aber soll neben den Grundlagen musikalischer Schulung auch musikalische Bildung schon beim ersten Unterricht ins Auge gefaßt werden. Das ist ein Punkt, in welchem ich wieder vielfachen Widerspruchs gewärtig bin. Wird schon kaum die Zeit zu den Musikstunden und zu den notwendigsten Übungen herausgebracht, so verbietet doch wohl die Reichhaltigkeit des Lehrstoffes in der Schule jede weitere Belastung des Gedächtnisses. Dem Kinde am Ende noch mit Musikgeschichte kommen? um Gotteswillen!

Nun freilich nicht mit einem vollständigen Kursus nach einem dickleibigen Kompendium, nicht mit einem Wust von Namen und von Zahlen. Aber nebenbei, mehr erzählend als dozierend, in kürzesten Zwischenpausen des Unterrichts, kann der Lehrer ebenso gut etwas aus der Musikgeschichte einflechten, wie aus der Harmonielehre; das wirkt nicht ermüdend, sondern anregend. Wählt er die richtige Form, so wird das Kind es gern hören und merken und, was mir als die Hauptsache erscheint, später sich näher darum bekümmern. Sogar für die Ästhetik und die musikalische Litteraturkenntnis läßt sich der Boden früh bereiten; jede hingeworfene Bemerkung haftet im empfänglichen Kindergemüt, wenn sie ihm angepaßt ist, und später kann man weiter darauf bauen.

Ich habe meine Ideen über den ersten musikalischen Unterricht besonders ausführlich entwickelt. Wenn nun das Kind heranreift, so steigern sich natürlich auch die künstlerischen Forderungen; das brauche ich nicht näher darzulegen. Nur zwei Momente möchte ich hier betonen.

Das Tempo der Entwicklung ist ein ungemein ver- Fortschritte.
schiedenes. Gilt das von der ganzen Menschheit in jeder Beziehung, so vor allem auch für die Kunst. Wie wir aber überhaupt dazu neigen, immer die äußeren Umstände zunächst zu berücksichtigen, immer der äußeren Erscheinung allzuviel Gewicht beizulegen, so fragen wir auch hier viel zu viel nach Alter und Jahren. Diese haben ihre weittragende Bedeutung für das Leben, aber keine ausschlaggebende für die Kunst. Gewiß ist Jugendfrische und Jugendkraft das allerkostbarste Kapital; gewiß ist ein verlorenes Jahr ein unersetzlicher Verlust. Aber gerade in unserer Zeit wird ebensoviel überhetzt als versäumt, und darum durch Hast ebensowenig gewonnen als durch Trägheit. Mit dem „zu früh" und „zu spät" wird gleich viel gesündigt; das Extrem darf nicht herrschen. Darüber geht alle Ruhe, Stetigkeit und Sicherheit verloren; die Kunst aber lebt weder im Rausch, noch im Treibhaus, sondern nur in Gesundheit und Natur. Der Knabe und das Mädchen können nur dann musikalisch gedeihen, wenn ihre Begabung ebenso sorgsam weiterbehandelt wird, wie die des Kindes; nicht wann, sondern was und wie es erreicht wird, das entscheidet.

Und nicht die äußere Leistung ist das einzige Kenn- Resultate.
zeichen des Fortschritts, sondern die Erstarkung des inneren Bewußtseins. Das ist die Hauptaufgabe des Lehrers, dieses im Kinde noch schlummernde, im Knaben und Mädchen erwachende musikalische Sein, das wir als die Seele aller Begabung erkannt haben, allmählich der Reife zuzuführen. Jeder weiß aus eigener Erfahrung, wie ich das meine; jeder wirklich musikalische Mensch hat es an sich selbst erlebt, wie ihm die dämmernde Ahnung immer mehr zum klaren Bild, die schwankende Vorstellung immer mehr zur Gewißheit geworden ist. Nicht was man singen und spielen lernt, sondern was man dabei empfindet, das ist der Gewinn musikalischer Schulung.

In diesem Sinn muß der Lehrer mit jedem einzelnen Schüler stufenweise vorwärts gehen. Es genügt nicht, auf den jeweiligen Stand der Technik Bedacht zu nehmen; ebenso wichtig ist die Sorge, daß die Auffassung nicht zurückbleibe, sondern lebendig mitwachse. Auch hiefür ist im allgemeinen die richtige Norm gewiß schon längst gefunden. Aber je lebhafter der Knabe und das Mädchen musikalisch empfindet, je kräftiger ihre Eigenart und ihr Eigenwille mitsprechen, desto vorsichtiger muß der Lehrer sein, nicht zu viel nachzugeben und nicht zu viel Widerstand zu leisten. Gerade in den köstlichen Jahren jugendlicher Empfänglichkeit und Biegsamkeit kann das Talent vielseitig geschult und dadurch vor der Richtung auf Manier bewahrt werden, später gelingt es viel schwerer. Gehen Schulung und Bildung Hand in Hand, so ist Gewähr geboten für harmonische Entwicklung aller Fähigkeiten.

VI.

Pflichten des Lernenden.

Mag der Lehrer noch so geschickt und gewissenhaft sein, alles darf ihm doch nicht überlassen bleiben, alles kann er nicht allein zuwege bringen. Soviel durch Undank gesündigt wird, soviel auch durch maßlose Ansprüche. Dort will man nicht eingestehen, wieviel der Lehrer verdient von der Anerkennung, die sein Schüler einheimst; hier macht man ihn verantwortlich für alles, was an diesem etwa getadelt wird. Heutzutage ist es ja allgemein beliebt, auf den Lehrer zu schelten, wenn der Unterricht nicht den gewünschten Erfolg erzielt; in künstlerischen Dingen ist das aber erst recht verkehrt. Hat man wirklich kein Vertrauen zum Lehrer und seiner Methode, dann ist es das einzig Anständige und zugleich das einzig Vorteilhafte, den Unterricht abzubrechen; das Räsonnieren hilft ja gar nichts. Bevor man sich aber zu diesem immerhin unangenehmen Schritte entschließt, ist es doch besser, ernstlich zuzusehen, ob

denn auch der Schüler seine Pflicht erfülle und es dem Lehrer ermögliche und erleichtere, mit ihm vorwärts zu kommen.

Ich will hier nicht des langen und breiten wiederholen, was ganz allgemeine Geltung hat, daß großer Fleiß, gespannte Aufmerksamkeit, williger Gehorsam, unverdrossene Ausdauer nötig sind, um etwas Tüchtiges zu lernen. Der Musikunterricht fordert noch besondere Tugenden.

Selbstkritik.

Da ist gleich ein wunder Punkt das tägliche Üben; das ist weder leicht noch angenehm. Um richtig zu üben, muß der Schüler einer gewissen Selbstkritik fähig sein. Es genügt nicht, daß er eine bestimmte Anzahl von Stunden darauf verwendet und gewissenhaft die vorgeschriebenen Übungen macht; er muß vor allem hören, wo und worin er fehlt, und das ist anstrengend. Darum beklagen sich auch die Eltern so vielfach darüber, es würde ihren Kindern zu viel zugemutet. „Die ewigen Übungen!“ heißt es in ärgerlichem Tone; kein Wunder, wenn die Kinder selbst auf den Gedanken kommen, sie könnten sich's ersparen, der Lehrer könnte sie damit verschonen. Ohne Geduld geht's freilich nicht; aber bei passivem Gewährenlassen darf es sein Bewenden nicht haben.

Die Kunst fordert den ganzen Menschen, und besonders zum Musizieren ist Gesundheit an Leib und Seele erforderlich. Diese ihren Kindern zu erhalten und zu sichern, ist der Eltern heilige Pflicht. Die Entwicklung des Knaben wie des Mädchens muß derartig geleitet werden, daß alle Kräfte zu freiem und doch nicht zügellosem Spiele sich regen können.

Nervosität.

Gar nicht genug warnen kann man vor der Hauptgefahr, vor der Nervosität. Klagt man mit Recht, daß dieses Leiden so eigentlich die Krankheit unserer Zeit sei, so muß man die musizierende Jugend mit um so größerer Sorgsamkeit davor behüten. Denn zweierlei ist unverkennbar: nervöses Musizieren ist unkünstlerisch in jeder Beziehung, unerträglich

für die Zuhörer und verhängnisvoll für die Ausübenden selbst. Es irritiert uns, wenn wir gewahren, wie der Musiker, sei er nun Gesangs- oder Instrumentalsolist oder Dirigent, nervös wird. Er verliert damit die Herrschaft über sich selbst, über seine Kunst und über sein Publikum.

Nur Unverstand kann Nervosität mit Temperament verwechseln. Auch das überschäumende Temperament führt dazu, die künstlerischen Grenzen zu überschreiten, des Guten zu viel zu thun, wie man zu sagen pflegt, und damit das reine Bild zu trüben, das sich nur im Rahmen idealer Harmonie aller seiner Teile enthüllt. Aber wenn auch damit gefehlt wird, immer ist es doch ein gewisses Maß von Kraft, was sich darin kundgibt; sie braucht nur geregelt, hier zurückgehalten, dort vielleicht dafür gesteigert, überhaupt künstlerisch ausgeglichen zu werden, um für das Ganze auszureichen. Es ist der Jugend leicht nachzusehen, wenn sie sich zuerst auf Einzelheiten stürzt und dadurch den Gesamteindruck schädigt; immer besser als temperamentlose Lahmheit, die nirgends zu viel, dafür auch nirgends genug gibt und darum der echten Gesamtauffassung ewig fremd bleibt. Nervosität aber ist nicht Zeichen von Kraft, sondern von Schwäche. Unfähig, mit gesundem Empfinden Musik zu hören und auszuüben, zuckt und fiebert sie unter ihren Tonmassen und zerrt aus denselben mit unbegreiflicher Willkür gerade das heraus, was eine solche Hervorhebung am wenigsten verträgt. Es klingt wie Ironie, wenn man derartige Gewaltsamkeit gar noch als Feinheit preisen hört; die einzig passende Bezeichnung dafür ist Unnatur. Denn die Kunst, und besonders auch die Musik, verträgt sich nicht mit solchen Dingen. „Mens sana in corpore sano", der alte Wahrspruch gilt auch hier.

Vorsicht ist aber um so dringender geboten, als die Nerven allerdings bedeutend in Mitleidenschaft gezogen erscheinen. Ganz abgesehen von denjenigen, welche durch die

jeweilig angewandte Technik der Hände oder des Mundes angestrengt werden, sind bei aller Musik die Gehörnerven, also die feinsten und empfindlichsten, unausgesetzt in Anspruch genommen. Wir sind freilich heutzutage noch weit davon entfernt, dieselben von Jugend auf so zu schonen, daß sie speziell für musikalische Anforderungen bewahrt blieben; daraus folgt aber doch nicht, daß man ihnen beliebig viel zumuten dürfe, sondern im Gegenteil, daß sie durch alles das, was sie aushalten müssen, erst recht der Gefahr der Überreizung und Erkrankung ausgesetzt sind. Der Lärm des großstädtischen Lebens ist ganz dazu angethan, unsere Gehörnerven unausgesetzt zu peinigen, wenn auch Gewohnheit uns stumpf gemacht zu haben scheint und Gleichgültigkeit uns die tägliche Marter nicht zum Bewußtsein kommen läßt. Ich weiß auch sehr wohl, daß es vorläufig noch vergeblich ist, dagegen anzukämpfen; aber wiederholt muß es doch immer werden, daß unsere Ohren gleiche Rücksichtnahme wie unsere Augen gebieterisch verlangen. Dem musikalischen Menschen wenigstens sollte und könnte gar vieles erspart werden, worunter sein Gehör, und sei es noch so unmerklich, leiden muß.

Erholung.

Um sich und ihre Kinder vor Nervosität zu bewahren, sollten vernünftige Eltern nicht nur die Übungen kontrollieren, sondern auch für die nötige Erholung sorgen, vor allem alles fernhalten, was störend und angreifend wirkt, und immer bedenken, daß die Nerven des musikalischen Menschen in hohem Grade erregt und erregbar sind, weil er mit ihnen allen arbeitet. Auch hier sehen wir wieder, wie das Wesen der Musik verkannt wird. Man wundert sich wohl gar, daß dieselbe nicht wie irgend eine andere mechanische Beschäftigung betrieben werden kann; und beklagt sich ein junger Musikant, daß leises Flüstern ebenso wie lautes Gespräch, daß das Klappern von Stricknadeln ebenso wie das Nadeln der Nähmaschine ihm auf die Nerven gehe, so wird er ausgelacht oder energisch zurecht-

gewiesen, nicht so empfindlich zu sein und sich besser zusammenzunehmen. Es gibt ja allerdings tapfere Naturen, die ihr Spiel ebensowenig unterbrechen, wenn Wagen auf Wagen auf dem harten Straßenpflaster vorbeiraſſelt, als wenn die Wachparade vorüberzieht und ein schmetternder Marsch in grell kontrastierender Tonart heraufklingt. Daß solche Abhärtung einem musikalischen Ohr nicht gelingt, bedarf wohl keiner Begründung; wer es aber nur damit entschuldigt, daß eben Musik überhaupt nervös mache, der thut der edeln Kunst bitter Unrecht. Gewiß will ich hier keiner Verzärtelung das Wort reden; nur die unumgänglichste Schonung für die Gehörnerven möchte ich erbitten.

Schonung.

Bemerken nun aber die Eltern trotzdem, daß der Musikunterricht ihr Kind nervös macht, dann thun sie besser, ihn zu beschränken oder ganz auszusetzen, bis es sich herausstellt, ob nur eine Ruhepause durch besondere Gründe vorübergehend geboten war, oder ob das ganze Nervensystem der geforderten Anstrengung nicht gewachsen ist. Ernstlich sollten auch diejenigen jungen Leute, welche nicht mehr den Schutz ihrer Eltern genießen, unter dem Beirat ihrer Lehrer die Frage in Erwägung ziehen, wieweit ihre Nervenkraft ausreicht. Gerade dieser heikle Punkt erheischt die strengste Selbstzucht, zumal für denjenigen, der die Musik zum Beruf erwählt; denn jeder Leichtsinn rächt sich früher oder später in der traurigsten Weise.

Selbstzucht.

Beklagenswert und unkünstlerisch wie die Nervosität ist die ebenso erschreckend zunehmende Blasiertheit. Wir können unter dieser Bezeichnung eine ganze Reihe charakteristischer Erscheinungen zusammenfassen: Mangel an Sinn für das einfach Große und Schöne wie für das einfach Herzliche und Gute, Sucht nach dem Auffallenden, Raffinierten, Geschraubten, Übertriebenen, Haſcherei nach Effekt und Manieriertheit. Das alles hat einen und denselben Grund: die Unfähigkeit, das eigentliche Wesen der Kunst zu erfassen. Deshalb wird schlichte

Blasiertheit.

Innigkeit verachtet, ruhige Erhabenheit verkannt, und dafür die ewige Aufregung zur Regel erhoben. Alle Begriffe werden vertauscht, aller Maßstab verloren, wahre Befriedigung aber doch nicht gewonnen. Denn das Absichtliche, Erzwungene, Widernatürliche kann nur reizen; es fehlt bei allem Aufwand von äußeren Mitteln, bei aller Steigerung des Affekts am inneren Gehalt und an der inneren Begeisterung.

Idealität.

Diese ruht auf dem Grunde wahrer Idealität. Nur der auf das Ideale gerichtete, unverdorbene Sinn besitzt die poetische Kraft, deren auch der Musiker bedarf. Eltern und Lehrer sollten deshalb alles aufbieten, die Jugend ideal zu erziehen; und die Jugend selbst sollte nicht dem unglückseligen Wahne folgen, möglichst bald alle Fesseln abzuschütteln, möglichst bald mit allem „fertig" zu sein. Für falsche Freiheit opfert sie sonst sich selbst und ihr bestes Gut, ihre frische, warme Empfänglichkeit. Gar wo es der Kunst gilt, kann nur stufenweise Entwicklung zur Vollendung führen; vorlautes Übereilen bringt keinen Fortschritt, sondern wirft zurück.

Was der Lehrer in sorgsam erwogenem Gang des Unterrichts aufbaut, das muß der Schüler ebenso gewissenhaft ausbauen. Zur Ergänzung der Schulung dient ganz besonders das „Musik hören". Was man hört, und wie man es hört, ist unendlich wichtig. Es wird ja so viel geboten, in Konzert und Theater, in Kirche, Haus und Gesellschaft. Nicht jedem ist dieser ganze Reichtum erschlossen; aber auch nicht jeder nützt ihn richtig aus. Auch hier wieder muß vor dem „zu viel" und „zu früh" nachdrücklichst gewarnt werden. Es ist ja sehr begreiflich, wenn jugendlicher Übereifer danach dürstet, alle Thore zu sprengen, überall einzudringen, alles kennen zu lernen, alles zu genießen. Wer aber planlos und sinnlos vorgeht, verdirbt sich selbst jeden dauernden Gewinn. Man pflegt der Jugend mäßigen Musikgenuß zu empfehlen und verfrühtes Anhören moderner und modernster Musik zu

widerraten mit der Motivierung, sie sei nicht reif dafür und darum könne es ihr schaden. Das reizt aber gerade so wie jede verbotene Frucht, mit der man sich den Magen verdirbt. Besser wäre es, nicht nur von dem zu reden, was sie nicht zuerst hören soll, sondern ihr recht Lust zu machen zu der ihr zuträglichen Kost. Die Klassiker müssen als das A und O der ganzen Musik besonders unserer Jugend lieb gemacht werden, damit sie nicht den Begriff von Langweile und Veraltetsein damit verbindet. Glücklich jeder, der von musikalischen Eltern geleitet erst Streichquartett und Symphonie, Kirchenmusik und Oratorium, dann erst die Oper kennen lernt und ganz allmählich von Johann Sebastian Bach bis zu Richard Wagner vordringt!

Klassiker.

Nur eines möchte ich dabei zu bedenken geben: auch die Klassiker dürfen nicht einseitig aufgefaßt werden. Ihre ganze Größe erschließt sich nicht sowohl der Jugend, als vielmehr dem Alter; mancher schon hat sich, wenn sie ihm verleidet worden waren, unmutig von ihnen abgewendet und ist später mit ganz anderen Augen und Ohren zu ihnen zurückgekehrt. Mozart und Beethoven voll zu erfassen sind wir eben noch im Begriff; mit gutem Gewissen dürfen wir der Jugend sagen, es sei ein vorderhand noch unerschöpflicher Born, aus dem auch ihr volles Genügen zu trinken beschieden wird. Nicht mit schulmeisterlicher Engherzigkeit, sondern mit offenem Blick und warmem Interesse soll die Jugend in die Herrlichkeit klassischer Musik eingeführt werden. Dann kann man ihr zeigen, wie alle Neueren auf den Schultern jener Heroen stehen und darum ohne sie weder zu verstehen noch zu genießen sind.

Auch der Musiker bedarf historischen Sinnes, um den lebendigen Zusammenhang aller Kunst empfinden zu lernen. Dazu genügt es aber nicht, Musikgeschichte zu treiben; vor allem heißt es, Musik in der richtigen Reihenfolge hören. Dann wird jede Musikaufführung zu einem Zeugnis für die

Historische Studien.

Beziehungen zwischen sonst und jetzt, zumal wenn ein vortreffliches Gedächtnis die Auffassung erleichtert. Dann allein kann auch das Stilgefühl sich festigen. Denn die Eigenart jedes Seins erschließt sich aus seinem Werden; wir hätten nicht über so viele stillose Darbietungen zu klagen, wenn jeder Musiker gelernt hätte, vorwärts und rückwärts zu schauen und sich in die Geschichte seiner Kunst zu vertiefen. Jeder darf und soll seine Lieblingsmeister haben und verehren; er versteht sie aber schlecht, wenn er die anderen darüber vernachlässigt; solche Einseitigkeit ist vom Übel.

Wie das wissenschaftliche Urteil, so muß auch das künstlerische Erfassen ein vergleichendes sein. Aber nicht in der abgeschmackten äußerlichen Art, zu streiten, wer und was schöner und bedeutender sei, wen und was man anbeten müsse und ignorieren dürfe. Wir wären ja traurig daran, wenn in der Kunst ein Werk das andere, ein Meister den andern totschlüge und wir nur immer eines auf Kosten des anderen genießen könnten. Dem unreifen Kunstjünger mag es so scheinen, als werde das Alte durch das Neue nicht nur überholt, sondern geradezu überflüssig gemacht. Reifere Anschauung erkennt und fühlt, daß wahre Größe nie veraltet. Die Art und die Mittel des Ausdrucks wechseln; neuer Gehalt schafft sich neue Form. Aber was einmal in vollendeter Weise der künstlerische Ausdruck tiefsten menschlichen Empfindens war, das bleibt ergreifend, mögen sich die Zeiten noch so rasch ändern. Darum ist es nicht oberflächlicher, unkritischer Auffassung vorbehalten, sich an allem zu erfreuen, wie man oft vermeint; ebensowenig aber auch vorschnellem, jugendlich einseitigem Urteil, sondern nur vertiefter und geläuterter Empfindung und gereifter Kunsterfahrung.

Es wäre also Thorheit, wenn der Lehrer vom Schüler in dieser Beziehung schon zu viel verlangen wollte. Er soll ihm nur den Weg ebnen und die Mittel bezeichnen, um dahin

Ästhetik. zu gelangen. Recht wertvoll wären ästhetische Studien, wenn nur nicht gerade die Musik-Ästhetik noch gar so sehr in den Anfängen steckte. Man geht ja eben erst daran, sie zu begründen; dem Schüler aber darf man nicht mit Problemen und Hypothesen kommen, sondern nur mit klaren, faßlichen Sätzen. Überdies wird auch die Ästhetik immer eine abstrahierende, niemals eine konstruierende Lehre bieten und in keiner Weise den lebendigen Eindruck des Kunstwerks selbst ersetzen können. Es ist deshalb nicht unbegründet und keineswegs etwa nur aus Hochmut und Unwissenheit zu erklären, wenn sich so viele Künstler ablehnend gegen die Ästhetik verhalten. Jedenfalls muß dieselbe für die Musik erst auf die richtige Grundlage gestellt sein, bevor sie Ersprießliches leisten kann. Dann allerdings übt sie einen unwiderstehlichen Reiz auf jeden aus, der es liebt, über künstlerische Fragen nachzudenken und ihren Zusammenhang mit dem allgemein Menschlichen zu erforschen; dann vermag sie auch eine musikalische Bildung zu begründen, die zwar mit der musikalischen Begabung zunächst nichts zu thun hat, aber wesentlich zu deren Verwertung mithilft.

Warnen möchte ich dagegen vor dem sogenannten Ästhetisieren, weil es gar zu leicht zur Phrase führt. Jeder Versuch, der Musik mit Worten beizukommen, weist sofort auf die unüberwindlichen Schwierigkeiten hin, die sich dabei auch dem redlichsten Bestreben entgegenstellen. Wir haben gar keine spezifisch musikalische Terminologie; alles wird von verwandten oder auch fremden Gebieten entlehnt. Schon die Unterscheidung von „hoch" und „tief" ist eine bloß bildliche; was ist denn an einem hohen Ton hoch und an einem tiefen tief? Für das, was das Ohr dabei unterscheidet, für die Wirkung der sehr verschiedenen Anzahl von Schwingungen, gibt es keine wesenhafte Bezeichnung. Nennen wir ferner einen Ton „groß" oder „klein", „hell" oder „dunkel", „spitz" oder „stumpf", so sind das wiederum nur Vergleiche, sehr

verständlich für jeden, der sie kennt und daran gewöhnt ist, aber nichtssagend für jeden, der nicht hört, was damit gemeint ist. Und so geht es fort, bis zu den heutzutage so verschwenderisch gebrauchten Superlativen, die uns das Wesen der Musik erläutern sollen, während sie im besten Fall subjektive Empfindung zu schildern versuchen. Das ist eine bedenkliche Sache. Mit Worten erklären läßt sich nur das Technische und Physiologische; das Psychische, also das eigentlich Musikalische im höchsten Sinn unserer Betrachtung, entzieht sich jeder strikten Definition und kann nur in einzelnen Fällen vorsichtig angedeutet werden. Meistens muß es genügen, musikalische Empfindung überhaupt zu begünstigen; sie zu zergliedern wird kaum jemals gelingen. Wir brauchen auch nicht zu fürchten, daß sie deshalb unklar und verschwommen bleibe, wenn es uns versagt ist, sie in Worte zu fassen. Im Gegenteil: sie ist ihrer selbst gewiß, solang sie unausgesprochen bleibt; erst in dem Augenblick, wo das Unmögliche versucht wird, erscheint sie unbestimmt und schwankend, weil eben das Wort unzureichend ist, sie wiederzugeben. Aus der Unzulänglichkeit der Verständigungsmittel folgt aber jedenfalls die Verpflichtung zu größter Vorsicht; und darum wirkt alles Ästhetisieren auf die Jugend leicht verwirrend, weil es ihr von außen etwas bringen will, was nur von innen entspringen kann, aus den Tiefen eigener Empfindung. Hier hat also jeder das Beste *selbst* zu thun. *Wahrheit* muß die Losung sein; nur sie allein hat künstlerischen Wert und Bestand. Nur wer *ehrlich* empfinden kann, der ist fähig, nach und nach alle Höhen und Tiefen zu durchmessen.

Litteratur.

Einen reichen Schatz besitzen wir in unserer musikalischen *Litteratur*. Die Meisterwerke aller Zeiten liegen in zuverlässigen, zum Teil sehr billigen Ausgaben vor; es ist also nicht schwer, Quellenstudien in großem Maßstab zu treiben und sich wenigstens durch Lesen auch mit dem vertraut zu machen, was man nirgends zu hören bekommt. Es ist und bleibt das

zwar ein Notbehelf; aber es bietet sich damit doch die Möglichkeit, sehr viel kennen zu lernen. Darin sind wir jetzt weit besser daran als früher. Und ferner gibt es eine große Anzahl vortrefflicher Schriften über fast alle Meister unserer Kunst. Sie zu studieren ist ebenso belehrend als genußreich. Wir gewinnen dadurch die beste Übersicht ihrer Werke, erfahren vieles, was uns dieselben richtig auffassen hilft, und lernen große Künstler auch als Menschen lieben und verehren. Das Letztere erscheint mir sogar als das Wichtigere.

Im allgemeinen gilt ja gewiß als unanfechtbarer Grundsatz, daß man die Person des Künstlers aus dem Spiele lassen müsse, wenn es sich um den Wert und die Würdigung seiner Werke handelt; für den künstlerischen Eindruck ist es ganz gleichgültig, wer der Schöpfer war und was wir von ihm wissen. Das Kunstwerk besteht durch und für sich selbst; seine Berechtigung trägt es in sich, und es ist falsch, die Persönlichkeit des Künstlers zu Hilfe zu rufen, wenn das Werk für sich allein sich nicht zu behaupten vermag. Wir werden den Autoritätsglauben und den Terrorismus, den er auszuüben pflegt, noch kennen lernen, wenn wir später untersuchen, worauf ein gesundes musikalisches Urteil sich gründet.

Andrerseits ist es aber ganz natürlich, daß wir von den Meistern, deren Werke uns entzücken, gern etwas Näheres zu erfahren und von ihrem ganzen Leben und Wesen unterrichtet zu werden wünschen. Wenn wir dann finden, daß ihre Werke in der That der Ausdruck ihrer ganzen Persönlichkeit sind, so werden sie um so lebendiger zu uns sprechen, nicht als fertig gegebene Größen, sondern als unmittelbare Zeugen, als Thaten des Genius. So, meine ich, soll der Schüler angeleitet werden, in Liebe und Ehrfurcht den Meistern zu nahen. Das kann nicht anders als von erziehendem Einfluß sein. Er hört, wie hoch und heilig sie die Kunst gehalten haben; er sieht, wie groß das Ziel ist und wie weit der Weg. Da muß

er sich klein vorkommen; und das bewahrt ihn vor Selbstüberhebung und hilft ihm zur Selbsterkenntnis. Diese ist freilich beschämend, wenn jene maßlos war; sonst aber braucht darüber weder Mut noch Selbstbewußtsein verloren zu gehen. Es ist heilsam und notwendig, klar zu sein über sein eigenes Ich; mag es oft heftig schwanken von zuversichtlicher zu deprimierter Stimmung, es wird ausharren und siegen, wenn es ehrlich ringt und strebt.

Charakter.

So dürfen wir geradezu behaupten, daß musikalische Schulung und Bildung Charaktersache ist. Von wesentlichem Einfluß kann deshalb auch der Umgang sein, den Kunstjünger pflegen. Wer da meint, das Musikstudium berechtige schon zu Extravaganzen, der verkennt die Kunst und die Künstler. Wie jedem bedeutenden Menschen, so sieht man auch dem musikalischen Genie Schwächen, Eigentümlichkeiten, sogar Verirrungen nach, wenn sie gewissermaßen als Tribut an menschliche Unvollkommenheit erscheinen. Sie können durch künstlerische Eigenart bedingt und entschuldigt sein; niemals aber gehören sie zu deren positiven Merkmalen. Die innere Freiheit ist unabhängig von äußerem Zwang, eben deshalb aber auch weit entfernt von Zügellosigkeit und Übermut. Manches, was von großen Meistern erzählt wird, mag dem Jünger verlockend klingen; es darf ihn aber nicht dazu verführen, gleiches Recht für sich zu beanspruchen. „Quod licet Jovi, non licet bovi“; was die Genialität eben kraft ihrer Ausnahmsstellung in der Welt wagen kann, das darf sich ein angehendes Talent nicht erlauben. Wirklich gute Freunde sind denn auch nicht solche, welche tollen und lumpen helfen, sondern solche, aus deren Umgang künstlerische Anregung zu schöpfen ist. Gemeinsames Musizieren, gemeinsames Studieren, Gedankenaustausch und gegenseitige Kritik, in jugendlichem Eifer und jugendlicher Lebhaftigkeit geführt, das fördert und klärt und bildet zugleich

die schönste Erholung von strenger Schule und fleißigem Üben.

Aber nicht auf die Musik allein darf sich das Studium beschränken; möglichst allgemeine Bildung ist zu erstreben. Mittelbar kommt alle Veredelung des Menschen der Kunst zu gut, alle Vertiefung und Verfeinerung des Empfindens tönt in seinem Musizieren wieder. Es muß hier noch ausdrücklich dem Irrtum entgegengetreten werden, als seien für die Tonkunst nur Kräfte des Gemütes, nicht auch des Verstandes zu engagieren. Ich habe allerdings zuerst zeigen müssen, daß die musikalische Begabung wesentlich eine psychische ist; das seelische Moment ist für ihr Wesen das entscheidende. Zu künstlerischer Verwertung und Bethätigung aber muß zur Empfindung das hinzukommen, was wir treffend Musikverstand zu nennen pflegen. Das ist die Fähigkeit, mit Beherrschung seiner selbst wie der gegebenen Kunstmittel die musikalische Idee zu verwirklichen. Scheinbar unversöhnliche Gegensätze gilt es da zu vereinen: denn „denken" und „fühlen" müssen sich verbinden. „Musikverstand" ist etwas anderes als „gesunder Menschenverstand" oder „Logik"; es ist eben in Anwendung auf die besondere Kunst eine besondere Kombination. In solchem Sinn spricht man ja auch von musikalischer Logik, die mit der mathematischen oder juristischen nichts zu thun hat, obwohl sie intellektuelle Kraft erheischt. Sowenig ein sehr „gescheider" Mensch musizieren kann, wenn er diese Spezialität von Verstand und Empfindung nicht besitzt, ebensowenig ein bloß „gemütvoller" oder „phantasiebegabter", wenn er „dumm" ist. Darüber darf man sich nicht täuschen: die Musik ist keine „gedankenlose" Kunst; wenn sie gleich nicht auf „Berechnung" beruht, so fordert sie doch ihren eigenen „Verstand".

Musikverstand.

Ich weiß wohl, es ist das ein Kapitel, das sich ebensowenig mit Worten erledigen läßt, wie andere ästhetische Fragen. Dem Unmusikalischen mag es als ein Nonsens erscheinen,

wenn man behauptet, es gäbe „musikalische Gedanken". Es ist auch sofort zuzugeben, daß der Ausdruck wieder nicht wesenhaft, sondern nur entlehnt ist, ebenso wie wenn man von „malerischen Gedanken" spricht. Unmöglich kann hier dasselbe gemeint sein, wie im gewöhnlichen Sprachgebrauch, nämlich Gedanken, die sich aus Begriffen zusammensetzen. Begriffe sind ja niemals etwas Wesenhaftes, sondern etwas Abgezogenes; sie bilden die reduzierteste Bezeichnung für Dinge, mit denen wir zu operieren gelernt haben, ohne sie uns selbst dabei lebendig zu vergegenwärtigen. Die Gedankenarbeit mit Begriffen hat aber gar nichts Künstlerisches, am allerwenigsten etwas Musikalisches an sich. Denn die Musik hat es nicht mit Begriffen zu thun, sondern mit dem, wovon diese abgezogen sind, mit der Welt der Empfindungen. Wir müßten ein neues Wort erfinden, um das zu bezeichnen, was dem begrifflichen Gedanken musikalisch entspricht. Solang wir ein solches nicht besitzen, müssen wir uns wohl oder übel damit behelfen, auch das Verbinden, Mischen, Lösen und in Beziehungsetzen von Empfindungsausdrücken in der Musik dem „Spiel der Gedanken" zu vergleichen und danach zu benennen. Dementsprechend ist auch der „Musikverstand" richtig zu fassen, während der Ausdruck „musikalisches Verständnis", wie wir sehen werden, wieder in anderem Sinne gebraucht wird.

Stil.

Damit haben wir die höchste Stufe erreicht, auf welche die Verwertung der Begabung gebracht werden kann: bewußte Schulung und Bildung ermöglicht den Stil. Vieles muß zusammenwirken, um so weit zu gelangen. Das Wesen der Kunst in all ihren Formen, in allen Phasen ihrer Entwicklung, die Eigenart der einzelnen Meister und ihrer Zeit muß lebendig erfaßt und durch persönliche Wiedergabe neu geboren werden. Stilistische Vollendung schließt nicht nur die Vertrautheit mit dem Kunstwerk, sondern zugleich die volle eigene Selbständigkeit in sich. Von Empfindung und Verständnis durch-

drungen, offenbart der Musiker sich selbst, sein eigenes „stilisiertes“ Ich in der Darstellung seiner wie auch fremder Werke mit unfehlbarer Sicherheit. Mit Recht gilt das als die Krone alles Könnens und Wissens; denn es ist ein geschlossenes künstlerisches Sein, was sich dadurch verkündigt.

Schluß der Lehrzeit.

Nicht immer wird der Unterricht so weit gedeihen können, bis er wirklich als *abgeschlossen* betrachtet werden kann; wie weit Lehrer und Schüler vorwärts gelangt sind, wenn sie abbrechen müssen, ist außerordentlich verschieden. Mögen die Gründe heißen, wie sie wollen, es bleibt immer bedauerlich, wenn sie Trennung heischen, bevor das Mögliche erreicht ist. Den Lehrer muß es schmerzen, wenn er den Schüler aus der Hand gibt; er muß sich um ihn sorgen, ob es ihm wohl gelingen wird, sich allein weiterzuhelfen. Und auch der Schüler kann nicht leichten Herzens von einem geliebten und verehrten Lehrer scheiden, der ihm ein treuer Führer war und gern wenigstens ein redlicher Berather bleiben möchte. Mancher mag sich's leichter denken, als es ihm hernach wird, ohne Unterweisung sich selbst fortzubilden. Und doch kommt für jeden der Augenblick, in welchem dieser Entschluß sogar *notwendig* wird. Einmal muß der Unterricht aufhören, einmal der Schritt in die volle Freiheit gewagt werden. Glücklich jeder, der ihn rechtzeitig, weder verfrüht noch verspätet, unternimmt! Nur das Eine darf nie und nimmer verkannt werden: *des Lernens ist kein Ende!* In der Kunst wie im Leben darf es keinen Stillstand geben, kein Gefühl des Selbstgenügens, keine Idee von „fertig sein“. Bei aller Freude an dem errungenen Wissen und Können muß der Blick unausgesetzt auf das gerichtet sein, was noch weiter zu erobern ist. Man sagt mit Recht, das Gebiet sei unermeßlich weit und stelle sich sogar dem Auge immer weiter dar, je mehr sich dasselbe verschärft. Der Unterschied ist nur der, daß je reifer, desto zuversichtlicher und freudiger all unser Streben und Arbeiten wird; nicht in

dem kindischen Gedanken, als könnten wir jemals genug thun, aber in dem stärkenden Bewußtsein, überhaupt etwas thun zu können. So bewährt die Kunst ihre sittliche Kraft an jedem, der sich ihr ganz zu eigen gibt.

VII.

Nunmehr sind wir gerüstet, die letzte Frage zu stellen: wer ist zum Urteil in musikalischen Dingen berufen? Man pflegt mit Recht zu verlangen, wer da urteilen wolle, müsse etwas verstehen von dem, worum es sich handelt. Andrerseits heißt es doch immer, in der Kunst, und vorzugsweise in der Musik, sei vieles oder gar alles Geschmackſache. Daran muß auch etwas Wahres sein; meine Aufgabe wird also darin bestehen, diesen Satz mit jener Forderung in Einklang zu bringen und zu zeigen, wie beide sich ergänzen, wenn man sie richtig zu fassen weiß. Untersuchen wir die hier zu erklärenden Begriffe auf Grund unserer bisherigen Erörterungen; es wird sich sofort herausstellen, daß sie eng zusammenhängen mit dem, was wir über Begabung, Schulung und Bildung uns eingeprägt haben. Urteil.

Was heißt musikalischer Geschmack? Wir müssen ihn jedem Menschen zugestehen, dem die Musik überhaupt irgendwie zugänglich, nicht gänzlich gleichgültig oder gar widerwärtig ist. Der Ausdruck ist, wie wir das schon gewohnt sind, ein entlehnter; ausnahmsweise können wir hier aus dem Gleichnis wirklich etwas lernen, und ich werde es deshalb verfolgen, soweit es möglich ist, ohne trivial zu werden. Der Geschmack an Speise und Trank bietet wirklich in mancher Beziehung Analogien zum musikalischen Geschmack. Wenn wir essen oder trinken, „schmecken" wir; das heißt: Speise und Trank als Genußmittel wirken in irgendwelcher Weise auf unsere Geschmacknerven, gleichviel, ob wir darauf achten oder nicht. Ebenso macht die Musik auf unsere Gehörnerven unter Geschmack.

allen Umständen irgendwelchen Eindruck. Hier kommen natürlich nur diejenigen Fälle in Betracht, in welchen wir uns dessen wenigstens soweit bewußt werden, daß wir es empfinden.

Naivetät. Es kann das in vollständig naiver Weise geschehen: wie an Speise und Trank, so auch an Musik können wir ein gewisses Wohlgefallen oder ein ebensolches Mißfallen haben, ohne daß wir uns irgendwie näher damit beschäftigen. Ich möchte gleich hier bemerken, daß unter dieser Naivetät die Bestimmtheit des Geschmackes absolut nicht leidet: wir sind uns ohne weiteres klar, ob und wie es uns geschmeckt, beziehungsweise gefallen hat oder nicht. Im Gegenteil: je unmittelbarer, desto sicherer wird hier unterschieden. In dieser Naivetät liegt Berechtigung und Begrenzung des natürlichen Geschmackes.

Soweit es sich um diesen handelt, ist die Freiheit des Individuums in künstlerischen, speziell in musikalischen Dingen mit vollster Entschiedenheit zu betonen. Wie mit seiner Zunge, so hat auch mit seinen Ohren für sich jeder Recht, im weitesten Sinne des Wortes; da läßt sich nichts einstreiten und nichts abstreiten. Wie ich schmecke, so schmecke ich; und wie ich höre, so höre ich. Dafür bin ich niemandem verantwortlich; das ist ganz individuell. In diesem Sinn ist und bleibt alles „Geschmacksache"; wir werden die Consequenzen aus diesem Fundamentalsatze zu ziehen haben.

Reflexion. Wo aber ist die Grenze, innerhalb welcher jeder sein eigener Herr bleibt? Die Naivetät hört da auf, wo die Reflexion beginnt, also in dem Augenblicke, da wir nicht nur empfinden, sondern auch beobachten. Erst jetzt können wir uns irren; erst jetzt bedarf der Geschmack, der in seiner Naivetät unfehlbar war, fester Anhaltspunkte. Die Beobachtung besteht darin, daß wir vergleichen, und zwar nach drei Richtungen hin.

Zunächst fällt uns auf, daß jeder Mensch seinen eigenen Geschmack hat. Das muß wohl in seinem eigenen Wesen begründet sein. In unendlicher Mannigfaltigkeit entrollt sich uns das Bild persönlicher Neigung und Abneigung, persönlichen Wohlgefallens oder Mißfallens. Wir sind gar nicht im stande, diesen Reichtum durch Bezeichnungen zu erschöpfen. Natürlich müssen wir aber dem Geschmack eines jeden unserer Mitmenschen volle Gleichberechtigung mit dem unsrigen zugestehen, wenigstens soweit derselbe naiv und natürlich erscheint. Denn er gehört mit zu dessen Wesen, teilt also die Bedingungen und Rechte von dessen Existenz. Nicht nur mein Ich, sondern jedes Ich schmeckt und hört, wie es eben in seiner Art liegt. Auch in diesem Sinn ist alles „Geschmacksache".

Weiterhin zeigt sich nun aber, daß nicht nur der Geschmack der Menschen untereinander vielfach verschieden ist, sondern daß er sich auch beim Einzelnen nicht gleich bleibt; er ist also nicht nur sehr mannigfaltig, sondern auch wandelbar. Es gilt dies für die Musik ganz ähnlich wie für Speise und Trank. Was mir früher geschmeckt hat, mundet mir auf einmal nicht mehr; was mir sonst gefiel, das mißfällt mir jetzt. Oder umgekehrt: ich finde Geschmack und Gefallen, wo ich früher gleichgültig oder sogar unangenehm berührt war. Und endlich: mein Geschmack wechselt; heute schmeckt mir's so, morgen so; heute gefällt mir's in ganz anderem Maße als gestern, und morgen vielleicht wieder ganz anders als heute. Also scheinbar ein regelloses Durcheinander, ein heilloser Wirrwarr. Das reizt uns nun doch zum Nachdenken; wir versuchen wenigstens, uns Rechenschaft zu geben über unsern Geschmack.

Da finden wir denn, daß er, wie an unserem Wesen überhaupt, so auch an dessen Entwicklung teilnimmt. Er hat seine Geschichte, bei dem einzelnen Individuum wie bei

den Völkern aller Zeiten. Wiederum ist es ganz unmöglich, alle Abstufungen zu unterscheiden und zu benennen. Ich muß mich damit begnügen, auf das Wichtigste hinzuweisen.

Die Grundlage aller Empfindung bildet die individuelle *Disposition*. In vielen Fällen reicht sie zur Erklärung auch des Geschmackes völlig aus. Die Verfassung, in welcher wir uns befinden, kann und muß unsere Empfindungen wesentlich mitbestimmen. Ein Kranker schmeckt anders als ein Gesunder, ein Fröhlicher anders als ein Trauriger, ein Satter anders als ein Hungriger. Ebenso ist unser Gehör sicherlich abhängig von unserer *Stimmung* in ihren schier unübersehbaren Nüancen.

Der Mensch pflegt aber doch nur ausnahmsweise der wehrlose Spielball seiner Empfindungen zu sein. Zumal wir modernen Menschen geben uns nur verhältnismäßig selten rein und unbeeinflußt unserer Stimmung hin. Gar vieles wirkt von innen und außen auf sie und uns ein. Da ist vor allem die Macht der *Gewohnheit* groß; sie vereinigt in sich positive und negative Kraft. Vieles schmeckt und gefällt uns, weil wir daran gewöhnt sind; wir können es uns aber auch abgewöhnen, wie wir es uns angewöhnt haben.

Geschmacksbildung.

Das eigentlich treibende Prinzip ist das des *Fortschritts*. In der Wandelbarkeit des Geschmackes liegt es begründet, daß er *gebildet* werden kann und muß. Wir lernen schmecken wie hören; aus dem naiven Geschmack wird der *bewußte*. Durch Beobachtung und Vergleichung gelangen wir dazu, zu *unterscheiden*, indem wir unsere Empfindung nicht mehr blos fühlen, sondern auch *registrieren* und *regulieren*. Das ist ein wesentliches Moment zur Bildung eines *Urteils*; denn es schlägt die Brücke zum *Verständnis*.

Hier spielen nun alle diejenigen Faktoren mit, welche überhaupt für den Fortschritt in der menschlichen Entwickelung maßgebend sind; und so wird der Geschmack für jeden Ein-

zelnen *charakteristisch* und gestattet Rückschlüsse auf dessen ganzes Wesen. Der Geschmack an Speise und Trank zeigt uns nicht nur eine momentane Disposition an, sondern auch ein Produkt der Erziehung, der Lebensstellung, überhaupt der ganzen Persönlichkeit. Der musikalische Geschmack kennzeichnet unser Verhältnis zur Tonkunst als Resultat geschulter und gebildeter Begabung, also ebenfalls eines ziemlich verwickelten Prozesses im Zusammenhang mit unserer ganzen Individualität. Auch hier kommen wir auf unsern Satz zurück: alles ist und bleibt „Geschmacksache".

Allein dieser Satz hat nun doch wesentlich veränderte Bedeutung gewonnen. An Stelle der Naivetät ist die Reflexion getreten, an Stelle ursprünglichen Empfindens das bewußte Nachdenken darüber, an Stelle des unmittelbaren Genießens das Bedürfnis des Verstehens. Zum *Verständnis* führt uns die dritte Art und Weise der Beobachtung. Verständnis.

Wenn wir uns und andere in Bezug auf die Verschiedenheit und Wandelbarkeit des Geschmackes noch so sorgfältig prüfen, wir werden doch nie zu vollbefriedigender Erklärung gelangen. Wir sagen uns also, daß die Gründe nicht in uns, nicht im Menschen allein liegen können; wir kommen ganz von selbst darauf, sie auch im *Objekt* zu suchen. *Warum* schmeckt mir das, warum gefällt mir jenes, so oder so? Die Wirkung in uns muß ihre Ursache außer uns haben; es muß etwas sein, was sich unserer Empfänglichkeit, die wir stets voraussetzen, bemächtigt; das reizt uns zur *Nachforschung*.

Wenn es uns gelänge, das *Wesen* der Dinge zu *verstehen*, dann müßte uns auch klar sein, wie sie und warum sie wirken. Auch hier muß für den Geschmack das Gleichnis noch einmal herhalten. Wenn wir merken, was und wie es uns schmeckt, so lassen wir uns die Zubereitung der Speisen und Getränke erklären, um nun auch zu wissen, warum sie

uns munden. Wir gewinnen Anhaltspunkte, wir sammeln Erfahrungen; wir lernen von einem auf das andere schließen. Aber das Allerinteressanteste bleibt unaufgeklärt. Warum Speisen und Getränke in ihrer bestimmten Weise auf unsere Geschmacksnerven wirken, erfahren wir nicht; nur daß es so ist, das wird uns neu bestätigt. Wir lernen alle Einzelheiten der chemischen Zusammensetzungen kennen; die Frage, wie es gemacht wird, läßt sich lösen. Es geht vom Allgemeinsten ins Besonderste; unsere Kenntnisse erweitern und vertiefen sich. Aber diese ganze Wissenschaft bleibt empirisch; unser Verständnis bezieht sich nur auf diejenigen Eigenschaften der Genußmittel, welche wir eben durch unsere Geschmacksempfindungen bestimmen können. Unendlich viel neue Verbindungen können gefunden werden; aber auch der gewiegteste Kenner wird das Geheimnis nicht durchschauen, warum die einzelnen Urstoffe so und nicht anders „schmecken". Bei allergenauestem Studium beschränkt sich das Verständnis auf die Wirkungen; und wenn wir von diesen auf die Ursachen schließen, so ist das keine wirkliche Erklärung, sondern nur eine Umschreibung.

Erfahrung. Zu ebenso unbefriedigendem Resultat gelangen wir bei der Analyse des musikalischen Geschmackes. Die Aufgabe wird dadurch nicht leichter, daß es sich hier nicht nur um sinnliche, sondern auch um seelische Wirkungen handelt. Das Technische allein vermögen wir vollständig zu beherrschen. Wir kennen jeden Ton und die Anzahl von Schwingungen, durch welche er hervorgebracht wird, sowie auch jedes einzelne Instrument und jede erdenkliche Zusammenstellung von Instrumenten, die menschliche Kehle mit inbegriffen. Wir wissen aus Erfahrung, wie alles klingt, und wie man es macht, um jede gewollte Klangkombination zu erzeugen. Das Wie der Wirkung erschließt sich uns bis in seine wunderbarsten Nüancen. Und auch den Bau eines jeden Musikstückes melodisch, harmonisch,

thematisch, kontrapunktisch zu erläutern, ist demjenigen nicht allzuschwer, der es gelernt hat. So gelangen wir dazu, die Wirkung der Musik physisch und psychisch zu definieren, bis in ihre überraschendsten Einzelheiten zu verfolgen. Die Kunstmittel sind in ihrem ganzen Reichtum erschlossen, ihre Anwendung durch Erfahrung und Übung unglaublich verfeinert und gesteigert. Aber ein Geheimnis bleibt das Warum; auch hier schließen wir nur von der Wirkung auf die Ursache. Wir ahnen den Zusammenhang zwischen dem Ton und unserer Tonempfindung und finden ihn immer aufs neue bestätigt; aber es gelingt uns nicht, ihn anders als eben von unserer Empfindung aus zu bestimmen. Da haben wir wieder statt einer Erklärung nur eine Umschreibung seines Wesens.

Das Verhältnis zwischen Geschmack und Verständnis stellt sich also nicht etwa so dar, als könnte der „Geschmack" jemals ganz „verstanden" werden. Der Geschmack schafft Thatsachen; das Verständnis sucht sie zu begreifen. Der Thatsache selbst wird nur der Geschmack bewußt und sicher; das Verständnis kann nur dazu dienen, zu erklären. Beide stehen in Wechselwirkung, wie unser Denken und Empfinden überhaupt; und beide müssen sich vereinigen zum Genuß im höheren Sinn. Zum letzten Male lassen wir uns hier von unserem Gleichnis leiten. Genuß.

Man pflegt zu sagen, wer „mit Genuß" essen und trinken will, der müsse es „mit Verstand" thun; der bewußte Geschmack, der auch weiß, was er genießt, ist dem natürlichen überlegen; er erhöht das rein sinnliche Wohlgefallen durch eine Freude geistigerer Art. Sogar der Kostenpunkt kann dazu beitragen, und ebenso die Gewißheit der gesundheitlichen Folgen. Aber die Hauptsache ist und bleibt doch die Geschmacksempfindung; sie darf nicht fehlen; um sie gruppiert sich alles andere. Wer vor lauter Aufmerksamkeit auf die Zubereitung, vor lauter Bewunderung der Kostbarkeit sich Speise und Trank nicht mehr

„schmecken lassen" wollte, dem würde der eigentliche Genuß ebenso entgehen, wie demjenigen, der nur darauf bedacht wäre, daß es ihm „gut bekomme". Denn nur von Genußmitteln ist ja hier die Rede; die Ernährungsfrage und was alles damit zusammenhängt, hat damit nichts zu thun. Es wird auch niemandem einfallen, den Geschmack von Speisen und Getränken danach zu schätzen, wie „teuer" oder wie „gesund" sie sein mögen; wenigstens nicht, solang er ißt und trinkt, um zu genießen.

Für unseren musikalischen Geschmack ist ganz ebenso unser Empfinden die höchste Instanz. Wie die Musik auf uns wirkt, ob sie uns gefällt oder mißfällt, das ist das Entscheidende für uns. Je mehr wir zu durchschauen vermögen, durch welche Mittel diese Wirkung erreicht wird, desto größer ist unser Genuß; denn damit wird unser Empfinden fortwährend geklärt und verstärkt. Es ist also ganz richtig, daß der „Musikverständige" lebhafter empfindet und infolge dessen noch viel mehr genießt, als der Laie. Aber auch bei ihm darf das Verständnis nicht über die Empfindung siegen; denn diese ist das Agens, jenes ist nur das Korrektiv. Die Kenntnis der Technik läßt uns bewundern; sie befriedigt unsern Geist, wie alles, was gut und richtig gemacht ist. Wir haben uns aber davon überzeugt, daß die schöne Form, die treffliche Arbeit das Wesen der Musik nicht ausmacht. Sie ist Kunstmittel, nicht Zweck. Das Wesen der Musik erschließt sich nur der musikalischen Empfindung. Wer die über dem Verständnis für das Technische verlieren wollte, der würde das Beste opfern. Der Einblick in den kunstvollen Bau, in die technischen Schwierigkeiten eines Tonstücks soll nur dazu dienen, unser Wohlgefallen daran zu erhöhen; in dieser Vereinigung ist der wahre Hochgenuß begründet.

Denken und Empfinden.

Musikalisches Denken und Empfinden zu vereinigen gelingt nicht jedem und nicht immer. Und doch ist es so wichtig, „ut alter alterum coërceat", daß eines das andere

durchdringe und in Schranken halte. Gegen maßlose Empfindung, deren unkünstlerische Auswüchse wir genügend kennen gelernt haben, gibt es keinen besseren Schutz als mitsprechendes Verständnis. Wenn ich ein Musikstück höre, das mir Eindruck macht, und mich diesem widerstandslos hingebe, so ist der Genuß ein unvollständiger, und zwar umsomehr, je bedeutender das Stück und der Eindruck sind. Es kann mich schließlich so überwältigen, daß von einer künstlerischen Wirkung kaum mehr die Rede ist; das taumelnde Entzücken, die schwärmerische Ergriffenheit, selbst wenn sie nicht nur sinnlich, sondern auch seelisch begründet ist, entbehrt der Klarheit und damit auch der Kraft. Verstehe ich aber zugleich, was ich höre, so wird meine ganze Empfindung wunderbar geläutert und gestärkt, gleichsam vom Überdruck befreit und erst recht auf sich selbst gestellt. Dann genieße ich mit Bewußtsein! Aber freilich, so weit darf es nicht kommen, daß vor lauter Verständnis die Empfindung ermattet oder ganz verlöscht; ihre Flamme muß nur um so heller und stetiger lodern.

Wir sollten für dieses Zusammenwirken von Geschmack und Verständnis, von Denken und Empfinden ein besonderes Wort besitzen. Wer es nicht aus eigenem Erlebnis kennt, der wird es bezweifeln oder leugnen. Der Sprachgebrauch aber deutet doch auch darauf hin, indem er beide Ausdrücke nicht scharf zu scheiden, sondern zu verwechseln pflegt: „Geschmack haben" für etwas und „etwas verstehen" davon — das gilt so ziemlich als gleichbedeutend. Da wir aber die engen Grenzen kennen gelernt haben, welche dem Verständnis gezogen sind, so bestätigen wir es nun zum Schlusse: im höheren Sinn ist und bleibt alles „Geschmacksache". Das heißt: die auf Begabung, Schulung und Bildung beruhende, durch Kenntnisse und Erfahrung geläuterte, durch Verständnis verstärkte Empfindung kann allein in Fragen musikalischer Natur entscheiden;

denn auf ihr ruht alles, was wir über das Wesen der Tonkunst vermuten können.

Urteil. Wie aber kommt ein musikalisches Urteil zu stande? Offenbar dadurch, daß unsere Empfindung zur Äußerung drängt. Daraus ergibt sich sofort, aus wie verschiedenartiger Quelle unser Urteil fließen kann; diese ist in erster Linie mitbestimmend für seinen Wert. Fragen wir weiter, was das musikalische Urteil denn eigentlich bedeute, so finden wir: es ist ein Schluß von der Wirkung auf die Ursache, von unserer Empfindung auf das Kunstwerk. In seiner Motivierung spiegelt sich unser Geschmack und unser Verständnis; seine Fassung ist charakteristisch für unser ganzes Wesen. Alle diese Momente zusammen entscheiden über seine Gültigkeit und über seine Tragweite; sie begründen unsere Urteilsfähigkeit in außerordentlich verschiedenem Maße. Betrachten wir auch hier die einzelnen Phasen näher.

Naivetät. Die naive Empfindung urteilt naiv. Sie hat es nur mit sich selbst und nur mit dem Augenblick zu thun; für sie gibt es nur Thatsachen. Sie spricht im Positiv; denn ihr Urteil ist unmittelbarer Schluß aus sich selbst auf das Kunstwerk, ohne irgendwelche Reflexion, Motivierung, Einschränkung, überhaupt ohne Absicht und Bewußtsein, beinahe elementar und jedenfalls unwillkürlich in seiner Äußerung. Unbekümmert um alles Weitere, nur mit sich selbst beschäftigt, formuliert sie ihr Urteil absolut: „das ist" —; nicht etwa „das scheint" —, oder „das ist vielleicht" —; auch ohne den Zusatz „für mich" und „in diesem Augenblick"; sondern ganz apodiktisch, mit der vollen Sicherheit des unbefangenen Egoismus. Gerade diese Bezeichnung trifft den Kern der Sache. Bei dem leisesten Gedanken an die Mitwelt müßte ein solches Urteil als eine Ungeheuerlichkeit erscheinen, nicht sowohl als anmaßend, als vielmehr geradezu als lächerlich. Bei dem Mangel jeder Reflexion aber, in voller, ungetrübter Naivetät

der Empfindung ist es nur natürlich. Die Macht des künstlerischen Eindruckes ist so groß und die Wirkung auf die vollkommen naive Empfänglichkeit eine so bestimmte, daß zu dem Ahnen, es könnte auch irgendwie anders sein, gar kein Raum in der Seele bleibt. Dabei kommt es nicht etwa darauf an, welcher Art das Kunstwerk war; das harmloseste Musikstück kann diese Kraft ebenso ausüben, wie das gewaltigste und komplizierteste. So werden wir denn auch sehen, daß diese Naivetät niemals ganz verloren gehen darf; denn sie ist und bleibt die Hauptquelle alles musikalischen Urteils. Auf ihr baut sich alles andere weiter.

Reflexion.

Sobald irgendwelche Reflexion sich geltend macht, wird auch das musikalische Urteil durch dieselbe beeinflußt. Man berücksichtigt neben dem eigenen Ich das fremde; man vergleicht sonst und jetzt. Statt im Positiv, wird nun im Komparativ gesprochen, um die Mannigfaltigkeit und Wandelbarkeit des Geschmackes zum Ausdruck zu bringen. Aus dem unmittelbaren, absoluten Urteil, wie die egoistische Naivetät es sofort zur Hand hatte, wird ein vorsichtiges, ein relatives; stets bleibt ja die Möglichkeit, daß ein anderer anders empfinden, ja daß die eigene Empfindung wechseln könne. Auf einmal ist alles unsicher und schwankend geworden; man hat nicht nur gelernt, jeder fremden Individualität Gleichberechtigung mit der eigenen zuzugestehen, sondern sogar gegen diese selbst wird man mißtrauisch. Aus dem bedingten Urteil, das durch allen möglichen Vorbehalt eingeschränkt ist, das auf Disposition und Gewohnheit Rücksicht nimmt, droht ein ängstliches zu werden, das sich kaum mehr zu fester Behauptung aufzuraffen wagt. Es erschrickt förmlich vor dem bloßen Gedanken, einen Satz von so allgemeiner Gültigkeit und so großer Tragweite auszusprechen, wie die Naivetät es thut; in übergroßer, falsch angewandter Bescheidenheit, in der Besorgnis, das Kunstwerk anzutasten oder die Empfindung der Mitmenschen

zu verletzen, verzichtet es schließlich auf sein ganzes gutes Recht der Selbstäußerung und flüchtet sich hinter die Schutzmauer der Feigheit. Damit ist der größte Kontrast zur naiv urteilenden Empfindung bezeichnet; und eben an dieser fehlt es dort, wo die Reflexion allzusehr überwogen hat. Da hilft nur Rückkehr zur Natur, damit vor allem wieder ein lebendiger Eindruck gewonnen und darauf ein Urteil basiert werden kann. Soviel Egoismus darf und soll sich jeder bewahren, daß er den Mut behält, zu sagen: meine Empfindung ist und bleibt die Quelle für mein musikalisches Urteil.

Motivierung. Ist aber doch einmal die volle Naivetät durch Reflexion überwunden und gebrochen, so soll es vorwärts gehen bis zur bewußten Empfindung, bis zum motivierten Urteil. Wir vertiefen uns in die Kunst und in unser eigenes Ich; wir werden uns klarer über ihr gegenseitiges Verhältnis; wir beobachten und spezialisieren mit immer genauerer Unterscheidung. Aus dem Ganzen schreiten wir fort zu den Teilen; wir zergliedern Wirkung und Ursache und sichern dadurch unserm Urteil größere Feinheit. Der gebildete Geschmack berücksichtigt alle Einzelheiten; ihm genügt nicht, wie dem naiven, eine starke allgemeine Empfindung. Er wird nicht müde, den unerschöpflichen Reichtum künstlerischer Wirkung zu analysieren und in allen physiologischen und psychologischen Beziehungen zu erklären. So wird sein Urteil ein ruhiges, in seiner Verfeinerung stolz zurückhaltendes. Er ist sich vollkommen bewußt, daß alles für ihn zunächst nur ganz subjektive Geltung hat; denn alle Bedingungen sind ja persönlicher Art. Hier liegt entschieden die Gefahr hochmütiger Selbstgenügsamkeit nahe, als ob nicht leicht ein anderer im stande wäre, auf die stolze Höhe selbsterrungener Anschauung zu gelangen. Es ist auch in der That nicht jedem gegeben; aber das Letzte ist damit auch noch nicht erreicht. Das feinst motivierte Urteil ist dem naiven nur in der Form, nicht im

Wesen überlegen; auch ihm fehlt noch die Kraft absoluter Gültigkeit und allgemeiner Tragweite, wenn es auch noch so selbstbewußt auftritt. Hier zeigt sich uns der unberechtigte Egoismus, der aus seiner Eigenart ein Privilegium konstruieren will. Das gibt es nicht in künstlerischen Fragen, am allerwenigsten da, wo die Empfindung aufhört, rein und natürlich zu sein. Darum streben wir weiter zu wertvollerem Urteil.

Das Verständnis muß doch wohl dazu berufen sein. Ja, können wir antworten, soweit es eben reicht. Technische Fragen lassen sich in allgemein gültigem Sinne entscheiden; das fachmännische Urteil ist hier ohne Zweifel maßgebend. Ich will nicht des näheren darlegen, wie groß und reich dieses Gebiet ist; ich begnüge mich mit dem Hinweis auf seine Grenzen. In dem Augenblick, da die Technik nicht als Kunstzweck, sondern als Kunstmittel erscheint, ist sie natürlich nicht mehr vom technischen Standpunkt aus zu beurteilen, sondern es handelt sich nun um die Art ihrer Anwendung. Dafür bedarf es mehr als technischen Verständnisses. Immer wird uns das Urteil kühl erscheinen, das sich nur mit dem Technischen beschäftigt, das sich nur darüber ausspricht, wie Komponist und ausübender Künstler es gemacht haben. Das ist einseitig; wir erwarten mehr; wir sind unbefriedigt; denn wir haben das Gefühl, daß derjenige, dessen Urteil nur am Technischen haftet, dem Wesen der Kunst fremd bleibt. Dieses Moment erscheint mir außerordentlich wichtig, nicht nur für unsere spezielle Frage hier, sondern für die ganze Musik-Ästhetik überhaupt. Fachmann.

So gelangen wir denn auch hier wieder zu dem Schlusse, daß die Empfindung allein Recht zu sprechen habe, aber freilich nicht schon die naive, auch nicht die sich selbst bespiegelnde, sondern die durch Schulung, Bildung und Erfahrung geläuterte, deren Urteil auf bewußtem Erlebnis beruht. Der Vereini-

gung psychischer und intellektueller Kräfte entsprechend wird ihr Ausspruch *besonnen*, ohne kalt und nüchtern, *warm*, ohne unklar und überschwänglich zu sein; alle Vorzüge der einzelnen von uns betrachteten Entwicklungsstadien sind in diesem höchsten enthalten. Die frischeste, ursprünglichste Empfänglichkeit der Naivetät, die feine Beobachtung der Reflexion, die sorgfältige Motivierung des künstlerischen Bewußtseins, die genaue Einsicht des technischen Verständnisses — alles wird dem einen und höchsten Zwecke dienstbar, über den empfangenen künstlerischen Eindruck und seine Ursachen sich selbst und anderen Rechenschaft zu geben und daraus auf das Wesen des Kunstwerks zu schließen. Es liegt in unserer Natur begründet, daß gerade ein solches, vom idealsten Standpunkte aus formuliertes Urteil nicht so einfach und knapp gefaßt erscheinen kann, wie es sich mancher vielleicht erwartet. Wieviel objektiv und allgemein Gültiges behauptet werden kann, das ist in jedem einzelnen Falle sehr verschieden. Immer aber wird ein Rest ganz subjektiver Empfindung übrigbleiben, der sich als solcher deutlich abheben muß. Unser musikalisches Urteil so zu *fassen*, daß es nach allen Seiten hin das Richtige trifft, dazu gehört schließlich auch noch ein gewisses *stilistisches* Talent. Wer seine Gedanken und Empfindungen überhaupt nicht klar und geordnet mitzuteilen vermag, der wird auf dem schwierigen und verwickelten Gebiete musikalischer Beurteilung allerdings erst recht scheitern und höchstens mit *Phrasen* sich zu behelfen suchen.

Wert des Urteils.

Alle *Tugenden* musikalischer Urteilskraft entspringen aus ihrem bisher geschilderten Charakter; alle *Untugenden* wurzeln in dessen Verkennung oder Verletzung. *Ehrlichkeit* ist das Allererste. Alle geheuchelte Empfindung ist nicht nur widerwärtig, sondern auch von Grund aus unkünstlerisch; Wahrheit allein, gegen sich wie gegen andere, kann hier wie überall bestehen. Darin ruht auch alle *Kraft*, alle Sicherheit des Ur-

teils, gerade in musikalischen Dingen. Man wende ja nicht ein, daß diese zur Arroganz führen müsse, daß sie in ihrer Selbstherrlichkeit verletzend sich zu äußern pflege. Das ist die alte bekannte Täuschung. Wer seiner selbst sicher ist, hat nicht nötig, anmaßend zu werden. Die Leidenschaftlichkeit ist gerade kein Zeichen von Selbstvertrauen. Vielmehr wird auch bei größter Erregung und Begeisterung das Urteil seine vollste Ruhe wiedergewinnen, wenn es auf gesunder Empfindung ruht. Aber freilich, um sich die zu erhalten, bedarf es, wie wir gesehen haben, strenger Selbstzucht. Die Naivetät ist rasch verloren; leider wird nur allzuhäufig dafür das Raffinement eingetauscht. Das urteilt dann entsprechend krankhaft, nach dem eigenen, verdorbenen Geschmack, bis alle Begriffe sich verwirren. Das sind die Fanatiker, deren Auftreten bisweilen geradezu komisch wirkt, weil sie mit der Wut der Verzweiflung für eine verlorene Sache kämpfen. Ihr direktes Gegenbild ist der Philister, der es nicht weiter bringt, als bis zu träger Gewöhnung, und nun alles nur danach beurteilt, ob es seiner Bequemlichkeit angemessen Rechnung trägt. Es ist merkwürdig, wie auch der Phlegmatiker hitzig werden kann, wenn er seinen Schlafrock und seine Zipfelmütze verteidigt. Das sind die bissigen Alten, die der Jugend nicht gönnen wollen, jung zu empfinden, weil sie es selber verlernt haben; die urteilen dann freilich ebenso schief als scharf über alles ab. Wer nun aber seine Naivetät bewahrt und durch alle Phasen seiner Entwickelung lebendig erhält, ferner durch seinen Schulungs- und Bildungsgang Feinheit und Vorsicht erworben hat und durch reiche Erfahrung nicht nur verwöhnt, sondern auch an das Gute und Beste gewöhnt worden ist, der wird im stande sein, streng und mild, das heißt also gerecht zu urteilen. Er allein weiß wirklich Bescheid; er allein darf sich erlauben, grob zu werden, wo unkünstlerisches Gebahren seinen Zorn herausfordert; er allein

aber ist auch dazu berufen, ein versöhnendes Wort zu sprechen, wo gährende Gegensätze unvermittelt aufeinanderplatzen und die künstlerische Wahrheit zweifelhaft erscheint.

Der Kenner. Wer also soll der Meister des musikalischen Urteils sein? der Künstler oder der Dilettant? keiner von beiden, sondern der Kenner. Dieses Wort ist ein ungemein glücklicher, bezeichnender Ausdruck. Um die Musik, ihre Werke und ihre Wirkungen zu beurteilen, muß man sie „kennen" durch und durch; in diesem Begriff vereinigen sich so recht eigentlich das Empfinden und das Verstehen. Der Geschmack des Kenners ist die oberste Instanz: von ihm allein ist ein Ausspruch zu erwarten, der das Wesen der Sache trifft. Es fragt sich nur, wer auf den Namen eines Kenners Anspruch haben soll; und es wird zu untersuchen sein, welche Vorurteile etwa gerade hier sich breit machen.

Das erste besteht offenbar darin, der technischen Kenntnis allzu hohe Bedeutung zuzumessen. Wir haben gesehen, wie einseitig das ist und wie wenig erschöpfend für unsere Hauptfrage. Damit widerlegt sich zugleich die Meinung, als sei der Berufsmusiker vorzugsweise zum Kenner berufen. Wir werden später noch sehen, wieviel der Dilettant hier sogar vor dem Künstler voraus hat. Überhaupt kommt es nicht sowohl darauf an, wie und wieviel jemand Musik macht, als vielmehr darauf, wie und was er hört, gleichviel ob in eigener oder fremder Ausführung. Hierin liegt das entscheidende Moment; die künstlerische Erfahrung macht den Kenner; alles andere, all sein Wissen und Können erscheint nur als Hilfskraft zur Verwertung der Schätze, die sein Gedächtnis aufspeichert.

Es wird mir wohl niemand den Vorwurf machen, als wollte ich hier dem rein äußerlichen Merken und Kennen das Wort reden. Allerdings aber muß ich betonen, daß ein möglichst vielseitiges kennen Lernen die Grundbedingung bildet

zur Kennerschaft. Wie der Gelehrte nur auf möglichst erschöpfendes Material gestützt zu entscheiden vermag, so bedarf auch der Kunstkenner vor allem umfassender Vertrautheit mit den Werken der Kunst. Freilich bildet sie ihm nur die unentbehrliche Grundlage. Wer sich mit oberflächlicher Kenntnisnahme, mit flüchtiger Durcharbeitung begnügt, der ist und bleibt ein Halbkenner; er vermag vielleicht, wie das Halbtalent, dem Laien zu imponieren; aber jeder andere wird ihn rasch durchschauen.

Der Kunstfreund.

Ich meine nun, gerade hier eröffne sich dem Kunstfreund ein reiches, schönes Feld. Nicht jeder ist dazu berufen, Künstler oder Dilettant zu werden; nicht jedem ist es verliehen, ausübend musikalisch zu sein. Aber wer nur irgend musikalische Empfänglichkeit besitzt, der könnte es wenigstens zu selbständigem Urteil bringen. Mit Verzicht auf ein Können, dessen Mangelhaftigkeit weder ihn noch andere zu befriedigen vermag, ließe sich ein musikalisches Wissen erwerben, das reichliche Entschädigung brächte und je nach Begabung und Empfindung zu wahrem Musikverstand gesteigert würde. Das ist es, was ich im Auge hatte, als ich an den oft ausgesprochenen Satz erinnerte: „etwas Musik gehört zur Bildung". Statt dessen sollte es heißen: „zur allgemeinen Bildung rechnen wir auch die musikalische". Ich bin fest überzeugt, wenn wir weniger Musikanten hätten, gäbe es mehr Kenner. All die Zeit und Mühe, die jetzt mit minderwertigen praktischen Übungen vergeudet wird, müßte auf das musikalische Studium in anderem Sinne verwendet werden; damit wäre vielen gedient und die Möglichkeit gewonnen, der Tonkunst die ihr gebührende Stellung in der Menschheit zu erobern.

Warum isolieren wir sie immer noch so fälschlich? warum fassen wir sie nicht mit in den großen Rahmen der Kulturentwicklung? Ich denke doch, Kunst und Wissenschaft haben gleichen Anspruch auf Beachtung für jeden, der die Geschichte

der Menschheit verstehen will. Aber gerade die Musik wird noch vielfach nur als Schmuck, wenn nicht gar etwa als Ballast des Lebens angesehen; und wer die Forderung stellt, sie ebenso hoch zu achten wie ihre Schwesterkünste, der wird unter Umständen als anmaßend zurückgewiesen oder als Schwärmer belächelt. Um so nachdrücklicher müssen wir es wiederholen, und zwar so deutlich, daß wenigstens kein Mißverständnis mehr obwalten kann: wir verlangen für die Musik gleiche Bedeutung wie für die Poesie; denn auch sie gehört zu den Offenbarungen künstlerischer Schaffenskraft, und damit zu den höchsten Bethätigungen menschlicher Art überhaupt.

Musikalische Bildung.

Folglich sollte sogar derjenige, der für Musik selbst ganz unempfänglich ist, sich doch bemühen, etwas von ihrem Wesen, ihrer Geschichte, ihren Meistern zu wissen, wenn er Anspruch erhebt auf den Besitz allgemeiner Bildung. Wir sind aber noch weit entfernt davon; jedes Gespräch, auch nur über die gewöhnlichsten musikalischen Tagesfragen, zeigt die Gleichgültigkeit und Nachlässigkeit, die der Musik wie keiner andern Kunst gegenüber in unseren gebildeten Gesellschaftskreisen herrscht. Am leichtesten läßt sich das beobachten, wenn vom Theater die Rede ist. Unsere vielbeklagten und vielgescholtenen Zustände, die sich vorläufig kaum werden bessern lassen, bringen es mit sich, daß man oft nur zur Unterhaltung, oder aus Gewohnheit, oder aus sonstigen unkünstlerischen Gründen, jedenfalls sehr oft ohne Bedürfnis nach einem Kunstgenuß ins Theater geht. Die Folge davon ist, daß man zerstreut und oberflächlich genießt, daß die richtige poetische und musikalische Stimmung so selten vorherrscht. Dabei kommt aber die Musik noch mehr zu kurz als die Poesie. Wenn nicht aus künstlerischem Interesse, so doch aus litterarischem schenkt man der letzteren immerhin noch etwas mehr Beachtung; man schämt sich doch eher, Dichter und Dichtwerke, die uns die Bühne lebendig vorführt, nicht zu kennen oder zu verwechseln. Mit Komponisten

geniert man sich weit weniger; was braucht man sich da viel zu merken? „Das weiß ich nicht; ich bin nicht musikalisch" ist eine zu bequeme Entschuldigung. Was würde man von einem Menschen sagen, der die Heroen der Dichtkunst mit souveräner Geringschätzung behandelte und etwa den „Tell" und den „Othello" und damit Schiller und Shakespeare durcheinanderbrächte? Man würde ihn einfach ungebildet nennen; jeder würde im stillen denken: „das ist eine Schande!" Nun, und die Heroen der Tonkunst? stehen sie nicht ebenso hoch? ist es nicht ebenso ungebildet, Schubert und Schumann zu verwechseln, und ist es nicht eine ebensolche Schande, darüber im Zweifel zu sein, ob der „Fidelio" von Beethoven, der „Don Juan" von Mozart ist oder umgekehrt?

Aber auch ins Konzert gehen viele Leute aus allen möglichen anderen Gründen, nur nicht aus musikalischem Bedürfnis. Da erreicht nun die Gedankenlosigkeit ihren Gipfel. Findet man schon die Oper, also die Musik im Bunde mit der Poesie, der näheren Aufmerksamkeit kaum würdig, so glaubt man die absolute Musik natürlich erst recht den „Musikalischen" überlassen zu dürfen. Ich möchte die Probe nicht anstellen, wie viele von den Hunderten, die Jahr aus Jahr ein ihr Abonnement im Konzertsaal absitzen, im stande sind, die Frage zu beantworten, wieviel Symphonien Beethoven geschrieben habe. Und nun gar noch die Zumutung, von allen neun die Tonarten zu merken, zu wissen, daß die dritte „Eroica" heißt und daß die „Neunte" den Schlußchor über Schillers Gedicht „an die Freude" enthält! „Was geht denn das mich an? ich bin doch nicht so musikalisch!" lautet die entrüstete Antwort. Daheim aber wird vielleicht Klavier gespielt oder gesungen in recht minderwertiger Weise; und wenn ich nun käme und sagte: „laß doch das sein; du bist nicht so musikalisch, daß es zum Musizieren taugt" — dann wäre ich wohl der gröbste Freund unter der

Sonne. Ich kann aber nicht helfen: hier steckt eben das Übel. Zum Klimpern und Piepsen langt's; denn das dient zum Zeitvertreib und befriedigt doch auch die liebe Eitelkeit. Zum einfachsten Studium langt's nicht; denn dazu fehlt der Ernst und die Achtung vor der Kunst.

Anregungen. Hier vor allem gibt es für den wahren Musikfreund viel zu thun. Ihm bieten Theater und Konzert nicht nur reinen Genuß, sondern auch willkommene Belehrung. Ich möchte eigens darauf aufmerksam machen, wieviel man schon aus den öffentlichen Plakaten entnehmen kann, wenn man sich die Mühe gibt, sie aufmerksam zu lesen. Wir bleiben vor den Kaufläden stehen und betrachten die Schaufenster; warum nicht auch die unscheinbaren täglichen Auslagen der Tonkunst? Da prägen sich uns viel wichtige Namen, viel wertvolle Angaben aller Art ein; da werden wir angeregt zu weiterer Forschung und Übung. Um nur ein Beispiel zu geben: wenn der Theaterzettel Beethovens „Fidelio" ankündigt und den Vermerk trägt: „mit der großen Ouvertüre no. 3 in C-dur", so veranlaßt uns dies zur Erkundigung, warum gerade bei dieser Oper die Ouvertüre eigens und eigenartig bezeichnet werde, und wir erfahren, daß sie die bedeutendste von vier Schwestern sei. Oder wenn ein Konzertprogramm unter anderem Gesänge aus einem Cyklus enthält, wie aus den „Müllerliedern" oder der „Winterreise" von Schubert, so drängt es uns, auch die übrigen dazu gehörigen Nummern, die gerade nicht vorgetragen werden, kennen zu lernen; zum mindesten wissen wir, daß solche existieren, und benützen jede Gelegenheit, um den Zusammenhang zu ergänzen.

Hilfsmittel. Diese Beispiele weisen auf die beiden hauptsächlichsten Hilfsmittel hin, die wir besitzen: auf das Studium guter Werke über Musik, und auf das Vertrautwerden mit guten Werken der Musik. Wie wir früher gesehen haben, sind die letzteren heutzutage so billig geworden, daß man sie leicht in zuver-

lässigen Ausgaben erwerben kann. Auch an ersteren ist kein Mangel; doch möchte ich hier einem dringenden Wunsche Ausdruck verleihen.

Musik und Kultur.

Die Litteratur über Musik sollte nicht ausschließlich und einseitig vom musikalischen Standpunkt aus für Musikalische bearbeitet werden. Ebenso wertvoll wären Darstellungen, in welchen die Entwicklung der Tonkunst in Verbindung mit den Schwesterkünsten und im großen kulturhistorischen Zusammenhang mit der Geschichte überhaupt geschildert wäre. Ich hoffe auch hier nicht mißverstanden zu werden. Gewiß ist in erster Linie die Musikwissenschaft berechtigt und verpflichtet, streng fachmännisch zu schreiben. Nichts möchte ich weniger befürworten als eine falsche Popularisierung derselben; eine solche würde nur schaden und gar nichts nützen. Mag man „leichtfaßliche" Musiklehre für den allgemeinen Gebrauch bequem erachten, so besteht doch immer Gefahr, damit musikalische Halbwisser großzuziehen; überdies ist die Musik kein Mysterium und nicht so „schwerfaßlich", wenn sie vernünftig vorgetragen wird. Für die Musik-Ästhetik scheint mir vollends die Zeit noch nicht reif zu „gemeinverständlicher" Auseinandersetzung. Aber die allgemein künstlerische und allgemein menschliche Bedeutung der Tonkunst allen Gebildeten klarzulegen, halte ich sehr wohl für möglich, ohne auf Gründlichkeit und fachmännische Gediegenheit zu verzichten.

Wo die Musik sich mit der Poesie verbündet, muß dieser Gedanke unmittelbar einleuchten. Die Oper, das Oratorium, das Lied, die Ballade haben die mannigfachsten Berührungspunkte mit der Litteratur; sie können nicht vom einseitig musikalischen Standpunkt aus gewürdigt werden. Damit sind sie aber zugleich mit all den Beziehungen verknüpft, welche das geistige Leben überhaupt beherrschen. Eines der schlagendsten Beispiele ist Webers „Freischütz"; um dessen Erscheinung in ihrer ganzen Größe zu verstehen, genügt es nicht, ihn musi-

kalisch vollständig zu kennen. Wir müssen auch zusehen, in welche Zeit er gehört, welche Verhältnisse damals in Deutschland herrschten, welche Umstände seinem Erfolge günstig und feindlich waren, um zu begreifen, warum er mit so beispiellosem Jubel begrüßt wurde und heute noch, als ein Kleinod unseres Volkes, als ein Symbol echten Deutschtums, mit Recht eine „Lieblingsoper" heißen darf. Haben wir hier einen Fall von ganz besonderem nationalen Interesse, so sind bei anderen Werken wieder andere Momente entscheidend; immer aber werden wir vom spezifisch Musikalischen weggewiesen auf etwas Allgemeineres. Denn in der Musik spiegelt sich so gut wie in allen andern Bethätigungen des Menschengeistes sein Wesen und seine Geschichte.

Es gilt das ganz ebenso auch von der reinen Instrumentalmusik; nur bedarf es da noch tieferen Empfindens, um uns ihrer Bedeutung bewußt zu werden. Sonate, Quartett, Symphonie scheinen zu ernst und streng schon in der Form, um auch dem weniger Musikalischen den darin niedergelegten allgemein menschlichen Gehalt zu offenbaren, zumal es, wie wir uns überzeugt haben, nicht gelingen will, denselben einfach und deutlich mit Worten zu bezeichnen. Allein die Größe eines Beethoven ist doch auch eine geschichtliche im allgemeinen Sinn so gut wie die eines Luther oder eines Napoleon. Und der wahrhaft Gebildete, mag er auf innerste musikalische Vertrautheit verzichten müssen, kann doch wenigstens ahnen, daß hier ein Heros zu ihm spricht, dessen Gestalt nicht nur dem Reiche der Tonkunst, sondern dem der Geistesfürsten der Menschheit angehört. Wie darf sein Name fehlen in einem Buch, das uns neuere Kulturgeschichte lehren will? Wo die Kunst überhaupt in die Darstellung miteinbezogen wird, da soll die Tonkunst nicht zurückgesetzt bleiben.

Die Gebildeten.

Wenn es nun aber gelänge, alle Gebildeten für das Wesen und die Geschichte der Musik zu interessieren, so würde

der wahrhaft musikalische Mensch nicht mehr so vereinsamt stehen, sondern unendlich viel Anklang und Anregung finden und spenden können. Wer sich bis zur Kennerschaft durchgerungen hätte, würde nicht scheu oder scheel angesehen, wie ein „halber Künstler" oder wie ein „Phantast"; die Liebe zur Musik erschiene begreiflich und natürlich und die Pflege der Musik als heilige Pflicht und köstliches Vorrecht. Nur wer sie ideal auffaßt, vermag sie auch gerecht zu beurteilen, gleichviel, wieweit sie ihm ihr Wesen und ihren Wert erschließt.

Die Ungebildeten.

Aber die große Masse der Ungebildeten, wie steht sie der Musik gegenüber? Das ist eine interessante, in ihrer Beantwortung außerordentlich lehrreiche Frage. Die Masse des Publikums, wie wir zu sagen pflegen, besteht überwiegend aus Nichtkennern; deshalb wird ihr oft alle Urteilsfähigkeit abgesprochen. Das ist aber grundfalsch; denn gerade in musikalischen Dingen hat sie ein entscheidendes Wort mit dreinzureden. Da hilft kein Leugnen: nicht nur der Virtuose, sondern auch der Komponist lebt von der Gunst des Publikums. Mag er noch so stolz versichern, er schreibe nur für Kenner — es bleibt nicht dabei; er erstrebt doch allgemeinere Anerkennung. Und das ist nur natürlich; denn die Kunst soll nicht nur ein auserwähltes Häuflein, sondern alles Volk entzücken und beglücken. Es gibt ja allerdings einzelne Kunstwerke „intimer" Art, welche „Kaviar für das Volk" sind und den „musikalischen Feinschmeckern" reserviert bleiben; es gibt Komponisten, die nur in ihrer eigenen kleinen „Gemeinde" gefeiert werden — das sind aber Ausnahmen; und es fragt sich obendrein, ob diese Ausnahmsstellung in ihren Vorzügen oder in ihren Schwächen begründet ist. Wo die Musik ihre ganze, volle Kraft entfaltet, da werden Kenner und Nichtkenner hingerissen, da ist das ganze Publikum begeistert.

Es ist darum auch eine sehr bedenkliche Sache, sich auf das Publikum auszureden, wie es im Fall eines Mißerfolges

so gern geschieht, und ihm die Verantwortung dafür aufzuladen, wenn der Komponist in seinen Erwartungen enttäuscht wird. Die Erfahrung lehrt auch hier die größte Vorsicht. Es ist ja richtig, alle bedeutenden neuen Kunstwerke sind zuerst kühl oder sogar ablehnend aufgenommen worden; das wiederholt sich immer wieder, wie bei Mozart und Beethoven, so bei Wagner, so bei jedem Genie, das seiner Zeit voraneilt, ihre Gewohnheit stört, ihre Fassungskraft überholt. Ich möchte sagen, das kann und darf gar nicht anders sein; wer Epoche macht, wird erst verkannt, vielleicht sogar verhöhnt, und dann gewürdigt oder vergöttert. Deswegen darf man aber doch den Stiel nicht umkehren und jedes Werk, das dem Publikum mißfällt, eo ipso für ein Meisterwerk erklären! Entscheidung bringt nur die Zeit; sie vermag den Erfolg zu wandeln, zu befestigen und zu vernichten, je nachdem; und nur in der Dauer zeigt sich die Wahrheit.

Der Erfolg.

Wir haben ja auch rauschenden Erfolg erlebt, der ebenso rasch verflog! Wie viele Werke sind begraben, die zu ihrer Zeit als Wunder der Vollendung gepriesen wurden, wieviel Komponisten vergessen, deren Ruhm einst die Welt zu erfüllen schien! Sollen wir deshalb jeden augenblicklichen Erfolg für eitel erachten? Gewiß nicht. Der „Freischütz" ist mit unglaublichem Enthusiasmus aufgenommen worden und lebt heute noch in ewig jugendlicher Frische. War das eine Laune des Publikums? Die hätte wohl kaum eine solche Kraft besessen. Der Unterschied ist vielmehr tief begründet. Werke, die der Gegenwart unmittelbar ins Herz greifen, sind des Erfolges sicher. Je mehr sie sich darauf beschränken, nur ihrer Zeit zum Ausdruck zu dienen, desto weniger bringen sie naturgemäß des Neuen und Befremdenden, desto unmittelbarer wenden sie sich an ihr Publikum, desto vertrauter und sympathischer ist diesem ihre Sprache. Doch aber ist zweierlei möglich. Entweder die Kunst schmeichelt der Schwäche ihrer Zeit, sei es

in welcher Beziehung sie wolle — dann erringt sie einen Tageserfolg, der sehr glänzend sein kann, aber sofort erschöpft ist, wenn eine andere Zeit anderen Schwächen nachgibt und folgerichtig die früheren verlacht oder vergessen hat. Oder die Kunst verkündigt die Größe ihrer Zeit; dann gießt sie allgemein menschlichen Gehalt in die besondere Form, und beide leben fort, wie alles Wahre, Gute und Schöne; das gibt den entscheidenden, dauernden Erfolg; das ist die Gerechtigkeit aller Geschichte.

Das Publikum.

Allerdings ist also das Publikum nicht Kunstrichter, aber doch Vollstrecker eines wichtigen Urteils. Danach werden wir uns unsere Meinung zu bilden haben. Es war zu allen Zeiten üblich, über den schlechten Geschmack des Publikums zu klagen und geradeswegs zu behaupten, er verderbe die Kunst und die Künstler, weil er sie zwinge, ihm unleidliche Konzessionen zu machen. Auch das ist grundverkehrt. Überlegen wir doch einen Augenblick: was war denn zuerst da, die Kunst oder ihr Publikum? Haben denn die Künstler vielleicht auf Bestellung zu arbeiten angefangen? Sie haben doch die Kunst geschaffen und dem Publikum dargeboten; sie sind also verantwortlich für dessen Geschmack. Hätte man ihm nie etwas Schlechtes zu sehen und zu hören gegeben, auf welche Weise hätte es denn danach verlangen sollen? Der „schlechte Geschmack" ist erst in dem Augenblick vorhanden, da ihm gehuldigt wird; und leider hat ihm die Kunst zu allen Zeiten geschmeichelt, haben auf ihn die Künstler spekuliert, haben ihn vor allem die gewinnsüchtigen Unternehmer großgezogen. Das ist die Afterkunst, die ihren Adel verleugnet und ihrer Sendung vergißt; das ist die Schuld der Künstler, die sich von ihrem Ideal verirren, und der Krämer, die ein Geschäft daraus machen. Natürlich gelingt jede Spekulation auf die Thorheit, Schwäche und Trivialität, die nun einmal im Menschen wohnt; gerade die Kunst aber hat besondere Macht, das Beste und

Edelste in ihm zum Sieg zu stärken, und diese Macht ist durch „schlechten Geschmack“ nicht zu brechen. Wir sehen und hören doch das Publikum den Meisterwerken der Musik zujubeln, wir erleben doch täglich den Triumph des „guten Geschmacks“; soll das alles nur Laune sein?

Ich weiß, es gibt viele, die eben deshalb auf das Publikum und sein Urteil gar nichts geben wollen; sie meinen wohl gar, die Kunst könne es ganz und gar entbehren. Das ist aber grundfalsch. Sowie der Künstler zwar aus sich heraus, aber nicht für sich allein schafft und wirkt, ebenso braucht er auch das Publikum; nicht nur der ausübende Künstler, sondern auch der Komponist bedarf des Beifalls und der Bestätigung seines Selbstbewußtseins durch die lebendige Teilnahme seiner Mitmenschen. Das Publikum wird sich auch niemals sein Recht verkümmern lassen; wo es erscheint, da urteilt es auch. Und zwar auf sehr eigenartige und bestimmte Weise, nämlich sofort nach Anhören des Musikwerkes, durch alle üblichen Zeichen des Beifalls oder des Mißfallens. Der Applaus als unmittelbarer richterlicher Ausspruch des Publikums wäre eingehender Untersuchung wert. Er entspricht in seiner Verschiedenartigkeit alledem, was wir von der Urteilsfähigkeit erfahren haben; er ist immer für das Werk, den Künstler und das Publikum charakteristisch. Der wertvollste Applaus entspringt der wahren Ergriffenheit, also naiver echter Empfindung. Davon ist der gemachte Applaus heuchlerischer Begeisterung sehr wohl zu unterscheiden. Dann gibt es einen reflektierten Applaus: man applaudiert, weil man es für ein Gebot der Schicklichkeit oder der Höflichkeit hält, Beifall zu bezeigen. Auch falsche Bescheidenheit veranlaßt zum applaudieren: man sieht, daß tonangebende Kenner es thun, und schließt sich ihnen an; dabei kann sogar Eitelkeit im Spiel sein: man möchte sich den Anschein geben, als sei man selbst Kenner, und schielt darum nach jenen, um ihnen sofort zu folgen. Das Gegenstück dazu

Der Applaus.

ist der schüchterne Applaus: man möchte gern tüchtig applaudieren und traut sich doch nicht recht, weil man fürchtet, sich damit eine Blöße zu geben. Eine ganz besondere Spezies ist der Applaus bei Verblüffung, bei frappierender Virtuosität, sei es eines Solisten oder eines Dirigenten oder Orchesters, sei es eines Komponisten, bei Instrumentationseffekten oder sonstigen Überraschungen. Darauf pflegt dann sehr rasch Ernüchterung und Enttäuschung zu folgen, die sich ebensowohl in Heiterkeit als in Ärger auflösen kann, weil man das Gefühl hat, einer Äußerlichkeit zu hohen Wert beigemessen und voreilig den Preis erteilt zu haben. Ganz anders der vornehm kühle Applaus der eingebildeten, und der still innige der wirklichen Kenner; dort eine Überhebung über die Kunst und über die Künstler, hier das Zeichen feinen Verständnisses auch für ihre intimsten Äußerungen. Wir sehen auch hier: die Wahrheit über alles!

Ehrlichkeit.

Und das wäre nun berechtigte Klage, weit schwerer als über die vermeintliche Geschmacklosigkeit des Publikums: es beeinträchtigt sich und sein Urteil durch den Mangel an Ehrlichkeit! Wenn es nur seiner naiven Empfindung folgen und seine frische Empfänglichkeit nicht trüben wollte, wenn es nur immer dann applaudierte, wenn es ihm von Herzen geht, unbekümmert darum, was die Kenner dazu sagen! Statt dessen auch hier die Tyrannei der Unnatur! Wie oft habe ich die Empfindung: es ist doch gar nicht möglich, daß das eben gehörte Musikstück allgemein gefallen oder gar gezündet hat; wie kommen die Leute nur dazu, so laut zu applaudieren? und umgekehrt ebenso oft: das muß doch gewirkt haben; warum halten sie zurück? Es geht eben mit dem Applaudieren im großen und ganzen wie mit dem Urteilen im kleinen und einzelnen; es fehlt an Mut zur Selbständigkeit.

Eines unserer bekanntesten Witzblätter brachte kürzlich als Gespräch nach dem Theater die Frage: „nun, was sagen

Sie zu „Tristan und Isolde"? nicht wahr, großartig?" und die Antwort: „so ein Werk ist aufs erste Mal nicht zu beurteilen; aber ein zweites Mal gehe ich nicht mehr hinein". Dieser Scherz birgt tiefe Weisheit. Wer so antwortet, ist wenigstens ehrlich, gesteht zu, daß der erste Eindruck, mag er noch so bedeutend sein, noch nicht entscheidend sein kann, lehnt es aber ab, tiefer einzudringen. Das ist jedenfalls viel besser, als eine oberflächliche und deshalb wertlose Begeisterung und ein darauf gegründetes ebenso oberflächliches und ebenso wertloses Urteil. Große Kunstwerke sind in der That nicht dazu geschaffen, sofort vollständig erfaßt zu werden; ihr Genuß ist unleugbar zugleich eine Anstrengung für den ganzen Menschen. Wer nun diese nicht leisten will und auf alles Weitere verzichtet, den kann man bedauern, aber nicht tadeln. So sollte man denn auch nicht applaudieren, wenn man innerlich unberührt geblieben ist. Der sogenannte „Achtungserfolg" ist ein Mißerfolg für den Künstler, der „Achtungsapplaus" ein Mißgriff des Publikums. Die Kunst soll uns „warm machen"; wenn wir den Hut ziehen und an ihr vorübergehen, haben wir ihr nicht die Ehre angethan, die ihr gebührt.

Schöner ist es nun freilich, wenn die Antwort lautet: „so ein Werk ist aufs erste Mal nicht zu beurteilen; das muß ich öfters hören". Aber viel zu selten wird sie erteilt. Kaum sind die Töne verklungen, so wird applaudiert; und dann folgt auch gleich das Urteil. Der wahre Kunstfreund hegt vor allem den Wunsch nach näherer Vertrautheit mit dem Kunstwerk, er weiß den ersten Eindruck vom vollen Verständnis wohl zu trennen. Das Publikum aber will das letztere heucheln und verkümmert sich damit den ersteren; das ist vom Übel, dadurch wird sein Applaus zur Heuchelei. Er soll der Ausdruck eines künstlerischen Eindrucks sein und als solcher so frei wie nur irgend möglich; schraubt man ihn auf die Höhe eines Kennerurteils, so verliert er alle Kraft und allen Wert.

Mißverständnisse aber sind um so häufiger, als das sogenannte Publikum ja ein recht buntes Durcheinander von Laien, Kennern und Halbkennern, von Gebildeten, Ungebildeten und Halbgebildeten darstellt. Diese im einzelnen kaum zu kontrollierende Zusammensetzung steigert nun die im menschlichen Wesen ohnedies tiefgegründete Mannigfaltigkeit ins Unübersehbare. Man möchte sich wundern, daß einheitlicher Eindruck überhaupt möglich ist; er entspringt eben dem allgemeinen, ewiggültigen Gehalt aller echten Kunst. Daß aber tausend Verschiedenheiten der Stimmung und Meinung bestehen, das kann doch wahrhaftig nicht in Erstaunen setzen. Je individueller der Künstler, je eigenartiger sein Werk, desto unberechenbarer der Erfolg. Nicht auf die Schwierigkeit und Kompliziertheit der Technik kommt es hauptsächlich an, wie man vielfach irrtümlich glaubt, sondern auf die Faßlichkeit der Idee und der Darstellung. Es kann der Kenner im Vorteil sein und rascher, sicherer und besser urteilen als das Publikum; es kann aber auch dieses alle Kenner beschämen und durch seine gesunde Naivetät den Sieg davontragen; darüber belehrt uns jedes Blatt der Geschichte. Zum Heil der Kunst wäre nichts dringender zu wünschen, als ein unbefangen empfängliches Publikum in reger Wechselwirkung mit den Künstlern und ihren Werken.

Terrorismus der Autoritäten.

Aber freilich, dem steht gar vieles im Wege. Nichts ist verhängnisvoller als der Terrorismus der Autoritäten; er macht sich in viel ausgedehnterem Maße geltend, als man glaubt, und bildet eine Hauptgefahr für alles selbständige Auffassen und Urteilen. Wenn das für alle Kunst, ja vielleicht für alle Lebensverhältnisse gilt, so ganz besonders für die Musik. Es ist ja ganz natürlich, daß die Kennerschaft ein gewisses Übergewicht behauptet; es ist auch begreiflich, daß sie gern belehrt und bekehrt, nachdem sie einmal zu fester Anschauung gelangt ist. Allein gerade der Kenner sollte doch

wissen, daß sein Urteil auf rein persönlicher Erfahrung ruht, und er sollte sich stets daran erinnern, auf welchem Wege er es gewonnen hat. Andere dazu anzuleiten, ist verdienstlich, aber nicht immer leicht; irgend jemand zwingen zu wollen, ist thöricht und unter Umständen sogar ein Verbrechen. Auf alle Fälle hat eine aufgedrungene künstlerische Meinung gar keinen inneren Wert; gerade hier muß die eigene Überzeugung der Gewinn eigenen Erlebnisses sein. Will man das überstürzen, so fehlen die wichtigsten Mittelglieder der ganzen Entwicklung, und man erficht einen Pyrrhussieg auf Kosten der Kunst. Wollten sich's doch alle, die es ehrlich meinen, gesagt sein lassen: „blinder Eifer schadet nur!" Es sollte aber auch jeder den Mut besitzen, selbst dem gewiegtesten Kenner zu erwidern: „soweit bin ich noch nicht; für mich kann das, was du wohl mit Recht behauptest, noch nicht gelten." Statt dessen „geniert man sich", läßt sich überreden, und täuscht sich selbst dabei am allerschwersten. Denn je weniger klar und selbständig das eigene Denken und Empfinden arbeitet, desto wahlloser erfolgt auch die Anlehnung an die terrorisierende Autorität.

Trifft man auf einen echten Kenner der Kunst, so ist es ja immerhin noch möglich, daß die auf Treu und Glauben hingenommene Meinung sich lebendig bestätigt und mit der Zeit wirklich zur bewußten Überzeugung sich gestaltet. Leider sind es aber durchaus nicht immer Kenner, welche sich als Autoritäten aufspielen. Im Gegenteil, je mehr einer von der Sache versteht, desto ruhiger und besonnener ist seine Urteilsäußerung denen gegenüber, die ihm noch nicht ganz zu folgen vermögen. Ich wenigstens hege Mißtrauen gegen manchen, der im überlegenen Ton des privilegierten Musikverständigen sein Verdikt fällt, gleichviel wer ihm zuhört. Nun ist es aber eine alte Erfahrung, daß die Arroganz gerade dann am meisten imponiert, wenn sie in künstlerischen Fragen das große

Wort führt. Nicht darin scheint mir ihr Haupterfolg begründet, daß sie bescheidene, schüchterne Gemüter erschreckt, wiewohl sich diese oft genug dadurch abhalten lassen, ihre eigene Meinung offen und ehrlich zu bekennen. Schlimmer erachte ich es, daß gar so viele Menschen zu bequem sind, sich überhaupt eine eigene Anschauung zu bilden. Ich weiß wohl, es kann auch berechtigter Stolz sich darin zeigen, daß man auf Widerrede verzichtet, weil man weiß, daß sie nichts fruchten würde; aber ihn besitzen doch nur wenige, und er ist auch nur in ganz bestimmten Fällen am Platze. Da besteht dann wohl die stumme Entgegnung in einem vielsagenden Lächeln, das für den Eingeweihten genügt. Aber damit wird die Arroganz noch nicht in ihrer Wurzel getroffen. Ihre Macht ruht auf schwer auszurottender Trägheit.

Selbst denken und empfinden erfordert immer eine gewisse Anstrengung, ganz besonders in der Kunst. Und viele lehnen es einfach ab, nach alledem, was das Leben fordert, auch noch dafür sich zu verausgaben. Sie wollen nicht selbst urteilen; es ist ihnen nicht der Mühe wert. Da erspart ihnen denn der Anschluß an irgend eine Autorität alles Weitere, und sie fügen sich ihr mit rührender Selbstverleugnung. Ja, sie wissen diese ihre Passivität sogar mit dem Schimmer tugendhafter Zurückhaltung zu umkleiden; und auf diese Weise sieht dann ihre Selbstbeschränkung beinahe der echten Bescheidenheit ähnlich. Aber es hat einen bösen Haken damit: mitreden will man trotzdem; und das geschieht dann ganz ebenso zuversichtlich und anmaßend, als ob die ernsteste künstlerische Überzeugung zum Ausdruck gebracht würde. Selbständigkeit.

Ich muß es ganz offen heraus sagen: es wird nicht nur viel zu viel musiziert, sondern auch viel zu viel über Musik gesprochen. Als wollte man die arme Kunst alle Demütigungen erdulden lassen, so erniedrigt man sie schließlich zum gewöhnlichen Unterhaltungsstoff. So wenig die üblichen Gespräche

über Landaufenthalt Naturſinn verraten und fördern, ſo wenig kommt in den „Muſikgeſprächen“ Muſikſinn zur Geltung. Nicht innerer Drang, nicht muſikaliſches Bedürfnis treibt dazu an, von Muſik zu reden, ſondern die Gewohnheit, oft geradezu die Verlegenheit. Es „gehört zur Bildung“, ein Urteil über Werke der Tonkunſt parat zu haben; nach allem, was wir bisher erörtern mußten, wollen wir es uns nur ehrlich eingeſtehen, daß nichts anderes dabei herauskommen kann, als recht erbärmliche Phraſen. Ich will ganz davon abſehen, daß man ſich mit Vorliebe darauf beſchränkt, perſönliche Bemerkungen zu machen; ein großer Teil ſogenannter Kunſtgeſpräche beſteht ja in mehr oder weniger geiſtvollen Gloſſen über die beteiligten Künſtler, in Äußerungen, die ich am liebſten in das weite Gebiet des „Klatſches“ verweiſen möchte. Wo aber ein Anlauf genommen wird zu ſachlicher Auseinanderſetzung, wo man wirklich dazu gelangt, von dem Werke ſelbſt, nicht nur von den Vorzügen und Mängeln ſeiner Aufführung zu disputieren, da zeigt ſich die Unfähigkeit und Unzulänglichkeit ſofort in grellem Lichte.

Die Preſſe.

Woher bezieht der Gebildete ſeine muſikaliſche Meinung? Aus eben derſelben Quelle, die ihm auch ſeine politiſche Weisheit liefern muß: aus der Zeitung. Viele muſikaliſche Geſpräche ſind gar nichts anderes, als Variationen über das, was die Tagesblätter gebracht haben. Die Preſſe übt den allergrößten Terrorismus in Fragen künſtleriſcher Autorität, und zwar in Bezug auf die Muſik in ſo eigentümlicher Weiſe, daß ſie ganz beſondere Betrachtung erfordert. Es gab eine Zeit, da beſchäftigten ſich die Zeitungen wenig oder gar nicht mit der Tonkunſt; die Beurteilung von muſikaliſchen Erſcheinungen wurde den Fachblättern überlaſſen, und nur ausnahmsweiſe geſchah ihrer in der Tagespreſſe Erwähnung. Jetzt iſt das anders geworden: jede politiſche Zeitung enthält eine ſtändige Rubrik für „Theater und Muſik“, wie es gewöhnlich

heißt, und in der Regel wird dieselbe täglich durch Mitteilungen aller Art ausgefüllt; kritische Beiträge nehmen naturgemäß die erste Stelle ein. So sind wir daran gewöhnt, Recensionen zu lesen; und diese sind es, aus welchen viele ihr musikalisches Urteil schöpfen. Verfaßt sind sie von eigens dazu angestellten Kritikern, also von Spezialisten in diesem für unsere Zeit so überaus charakteristischen Genre. Wollen wir die Sache gerecht beurteilen, so ist von vornherein zuzugeben, daß man sie sich sehr wohl als nützlich, ja geradezu als ideal vorstellen kann. Die musikalischen Fachblätter werden verhältnismäßig wenig gelesen; sie sind natürlich zunächst für fachmännische Kreise bestimmt. Da ist es denn eine schöne Aufgabe der Tagespresse, ihre Leser auch künstlerisch zu befriedigen, ihnen auch aus dem Gebiet der Musik das Wichtigste mitzuteilen und dadurch ihr Interesse, ihre Bildung, ihre Urteilsfähigkeit zu fördern. Es kann dies nicht wohl anders eingerichtet werden, als indem berufene Kräfte eigens dafür arbeiten. Nun aber treffen wir auf Schwierigkeiten aller Art.

Recensenten.

Die Aufgabe des Recensenten ist offenbar eine doppelte: Berichterstattung und Kritik. Die erstere soll einerseits genau und erschöpfend, andrerseits gewissenhaft und objektiv sein; sie muß jeder Richtung Rechnung tragen und grundsätzlich überall zu Hause sein. Das erfordert enormes Wissen und eminente Übersicht; es verlangt geradezu einen Kenner ersten Ranges. Zugleich aber muß der Berichterstatter auch kompetenter Beurteiler sein; denn er muß das Wichtigere vom Unwichtigeren scheiden, das Bedeutende ausführlicher anzeigen als das Unbedeutende, und überhaupt alles, was er bringt, durch künstlerische Anordnung über den Charakter der bloßen Notiz erheben. So wird er ganz von selbst zum Kritiker, und als solcher soll er nun gerecht und unparteiisch sein, ohne doch seine Individualität zu verleugnen. Mit Recht spricht man von einer positiv schaffenden Kritik, die nicht etwa blos tadelt

und bemängelt, sondern analysiert, erläutert, aufklärt und verstehen hilft. Welche exorbitante Forderung! Da wäre also das Wissen und Können des Fachmanns mit dem Feingeschmack des Kenners zu vereinigen, um in jedem Fall Bescheid zu wissen und geben zu können! Das ist aber noch nicht alles; es kommen sehr bedeutende stilistische Momente hinzu. Die Tagespresse stellt dem Recensenten nur einen knapp bemessenen Raum zur Verfügung und verlangt obendrein noch gefällige Darstellung. Das Publikum soll es gern lesen; die Belehrung soll ihm wie Unterhaltung dargeboten werden. Und endlich: jede Recension muß möglichst rasch abgefaßt werden; denn gleich am anderen Tage, vielleicht gar schon am nächsten Morgen, wird sie gedruckt. Also die unglaublich verwickelte Aufgabe muß auch noch im Handumdrehen gelöst werden! Und das Tag für Tag, oder besser gesagt Nacht für Nacht, immer in gleichem Dampfbetrieb! So stellt es sich thatsächlich; und nun sehen wir zu, wieviel von dem Ideal noch zu verwirklichen möglich ist.

Nicht leicht wird sich ein bedeutender Musikschriftsteller dazu verstehen, täglich Recensionen zu schreiben; denn nach keiner Seite würde er sich selbst genügen können. Fachmännische Gründlichkeit erfordert meistens auch größere Ausführlichkeit und läßt sich im Feuilletonstil nicht durchführen. Es muß also ein Kompromiß geschlossen werden zwischen dem, was geschrieben werden möchte, und dem, was geschrieben werden darf; so hat es als glücklicher Zufall zu gelten, wenn ein leidliches Resultat erzielt wird. Es bildet sich eine gewisse Routine heraus, und wir wollen zufrieden sein, wenn dieselbe wenigstens geschmackvoll verfährt. Dadurch wird nun aber der Wert der Recension ganz bedeutend eingeschränkt. Sie kann gar nicht soviel bieten, als zu einem authentischen Urteil erforderlich wäre. Besonders in technischen Fragen sind höchstens Andeutungen möglich; das Publikum will auch in der

Regel nicht viel davon wissen. Ich glaube, sie könnten ganz wegbleiben; denn wirkliche Belehrung vermag doch niemand daraus zu schöpfen. Freilich soll die Recension sehr verschiedenen Zwecken dienen, unter anderm auch der Reklame. Sie hat die technischen Vorzüge jedes einzelnen Künstlers ins rechte Licht zu setzen; und auch hier droht immer wieder die Gefahr, das Persönliche über Gebühr zu betonen. Ist es wirklich notwendig, bei jeder Aufführung die Namen aller Solisten zu nennen? Warum dann nicht auch die der hervorragenden Orchestermitglieder? So bleibt dann wenig übrig für das Sachliche. Und hier wäre doch gerade am meisten zu thun. Über die Werke selbst immer mehr Belehrung und Aufklärung zu verbreiten, das wäre ein wahres Verdienst, viel wertvoller, als Mängel und Fehler der Aufführung zu rügen. Aber das ist auch das Schwerste. Über ein Tonstück in kurzen Worten etwas Treffendes zu sagen, das wäre der Triumph feinsten Verständnisses. Und selbst dann bliebe es fraglich, wie viele Leser fähig wären, ein derartig konzentriertes Urteil sich anzueignen. Was als Extrakt reifsten Denkens und innigsten Empfindens der Feder entflossen ist, wird im Munde desjenigen, der es nur nachspricht, ohne es selbst erlebt zu haben, zur Phrase. Um wieviel mehr alles das, was von vornherein nur oberflächlich beobachtet ist! Und darauf reduziert sich doch das meiste Recensentenwerk; denn nur außerordentlichen Naturen kann es gegeben sein, Tag für Tag ihr ganzes Denken und Empfinden, ihr ganzes Wissen und Können so zur Verfügung zu haben, daß sie bedeutsame Äußerungen desselben aus dem Ärmel schütteln.

Die Reklame.

Ich kann also in dem Recensentenwesen und in der Art, wie das lesende Publikum die Recensionen aufnimmt und für sich verwertet, nichts anders erblicken, als ein Symptom unserer hastenden, unkünstlerischen Zeitströmung, die alles „abmachen" will, ohne sich darein zu vertiefen. Das kann unmöglich der

Musik zum Heile dienen. Und dabei ist die Macht der Presse auch hierin eine ungeheuere. Sie diktiert Tausenden und Abertausenden, wie sie zu urteilen haben; einer redet's dem andern nach; und so wird über Kunst und Künstler in einer Weise entschieden, die jeden Kunstfreund betrüben und empören muß. Soll es besser werden, so muß das Publikum vor allem den Mut der eigenen Meinung wiederfinden, sich frei machen von dem Terrorismus aller wirklichen oder vermeintlichen Autoritäten, und sich aufraffen zu der Kraftleistung, selbst zu denken und zu empfinden. Mag es das Urteil von Kennern und Kritikern noch so hoch achten und noch so sehr davon überzeugt sein, daß sie alles besser verstehen, so weit soll die Unterordnung doch nicht getrieben werden, daß kein eigenes musikalisches Leben mehr gedeiht. Das „jurare in verba magistri" ist immer ein Fehler; blind und taub einer Autorität folgen, heißt nicht lernen; ein Urteil nachplappern beweist noch kein Verständnis. Erst persönliche Aneignung in bewußtem Erlebnis begründet die Selbständigkeit; nur diese allein hat inneren Wert, und was sie fördert und festigt, soll allezeit willkommen sein.

Freies Urteil.

So gelangen wir denn zu keinem anderen Schlusse: von welcher Seite wir es auch betrachten mögen, das Recht und die Pflicht individueller Freiheit leuchten durch alle künstlerischen Fragen als einzig sichere Wegweiser heraus. Nur wer ihnen beiden folgt, ist berufen, mitzusitzen in dem Rat derer, die da verstehen und urteilen über Musik und Musiker.

VIII.

Künstler und Dilettant.

Auf weitem Umwege gelangen wir zu unserer ersten Frage zurück. Nachdem wir uns über musikalische Begabung, Schulung und Bildung, über musikalisches Verständnis und Urteil geeinigt haben, versuchen wir nun das Verhältnis des Künstlers und Dilettanten zum Wesen der Musik näher zu

bestimmen, indem wir untersuchen, was jeder von beiden etwa vor dem anderen voraus hat. Zunächst scheint der Vorteil allein auf seiten des Berufsmusikers zu liegen; doch wird sich sehr bald zeigen, daß der Liebhaber ihn in mancher Beziehung erreichen, ja sogar überholen kann. Damit werden wir dann den richtigen Maßstab zur Würdigung jeder Bestrebung gewonnen haben.

Was zuvörderst die Begabung betrifft, so haben wir diese als individuell erkannt. Ihr Vorhandensein allein entscheidet noch nicht; der Künstler besitzt sie nicht immer in soviel höherem Grade, als man es erwarten möchte; thatsächlich stehen viele Berufsmusiker an ursprünglichem Talent weit zurück gegen hochbegabte Dilettanten. Alles kommt darauf an, wie die Begabung verwertet wird; Schulung und Bildung macht erst den Künstler aus. Begabung.

Eines ist hier sofort zuzugestehen: sein Können ist entschieden das bedeutendere. Wer die Musik zum Beruf erwählt, der muß vor allem technisch auf einer Höhe stehen, wie der Dilettant sie nie erreichen wird. Die Summe von Zeit, Kraft und Ausdauer, wie sie der Künstler auf sein Fachstudium verwendet, kann der Dilettant schon deshalb nicht für die Musik aufbrauchen, weil er sie nicht übrig hat, weil er anderweitig zu stark in Anspruch genommen ist und die Kunst doch nur als Nebenbeschäftigung, niemals als Hauptsache betreibt. Ich möchte diesen Punkt mit der schärfsten Entschiedenheit betonen; denn er bezeichnet meiner Überzeugung nach am sichersten die Grenze zwischen Dilettantismus und Kunst. Die unerbittliche Wahrheit, die sich uns hier enthüllt, hat gewiß zu allen Zeiten gegolten; daß sie heutzutage noch vielfach verkannt wird, will uns füglich verwundern. Man sollte doch meinen, die Anforderungen an das Können des Künstlers seien gerade jetzt so kolossale, daß man sie gar nicht unterschätzen könnte. Aber gerade hier zeigt sich der Dilettantismus im Technik.

schlimmsten Sinne. Technische Unzulänglichkeit haftet allem menschlichen, zumal allem künstlerischen Thun und Treiben an; technische Unvollkommenheit ist selbstverständlich, sobald ein ideales Ziel erstrebt wird. Diese Schwierigkeit erkennen und mit aller Anstrengung auf ihre möglichste Überwindung hinarbeiten, dabei nie den Mut, aber auch nie die Kraft der Selbstverleugnung verlieren, und in ehrlichem Ringen jeden Sieg über alle Hindernisse neu gewinnen — das ist künstlerisch. Die Aufgabe leicht nehmen, die eigene Leistungsfähigkeit blind überschätzen, selbstgenügsam an stümperhaften Darbietungen sich freuen, oder gar sich noch etwas darauf zu gute thun — das ist dilettantisch. Kein Wunder, wenn echte Künstler auf solche Dilettanten mit Spott und Verachtung herabsehen; kein Wunder, wenn solcher Dilettantismus als unberechtigt verdammt wird. Wo er sich breit macht, ist er wirklich kunstfeindlich, nicht nur deshalb, weil er den wahren Künstler in seinem Erfolge schädigt, sondern vor allem darum, weil er die Kunst selbst entwertet. Denn er ist *geschmacklos* im weitesten Sinn des Wortes; er verdirbt den gesunden Musiksinn und vergiftet alles musikalische Urteil.

Einbildung. Wollen wir dem Übel auf den Grund gehen und uns damit zugleich seine riesige Verbreitung und seine weitgehende Wirkung erklären, so treffen wir auf dieselbe Untugend, die wir schon wiederholt rügen mußten, die uns hier aber geradezu als künstlerisches Laster erscheint: auf die *Eitelkeit*. Wende man doch ja nicht ein, auch der Künstler sei eitel, um so mehr müsse man dem Dilettanten diese Schwäche verzeihen. Das ist nur scheinbar richtig. Vor allem ist künstlerischer Stolz und künstlerisches Selbstbewußtsein scharf zu scheiden von Dünkel und Eitelkeit. Der echte Künstler muß „sich fühlen"; er könnte nicht schaffen, wenn er an seiner Kraft und seiner Sendung Zweifel hegte. Dabei bleibt er aber doch stets bescheiden dem Kunstwerk, der künstlerischen Idee gegenüber; nic-

mals stellt er seine Person in den Vordergrund. Eitel ist dagegen der Virtuose. Wir haben gesehen, daß dieser die Kunstmittel zum Zweck erhebt; da er also nicht bis zur wahren Innerlichkeit vordringt, so ist es ganz natürlich, daß er sich mit Äußerlichkeiten brüstet. Er berührt uns damit unkünstlerisch und unangenehm, selbst dann, wenn dieselben bedeutend sind; ein Sänger, der auf prachtvolle Stimmittel, ein Instrumentalist, der auf blendende Technik eingebildet ist, erscheint uns widerwärtig, unter Umständen sogar lächerlich. Ganz unerträglich aber wird die Eitelkeit beim Dilettanten, weil ihr hier der äußere wie der innere Vorwand fehlt. Das gibt dann die Beckmesser-Figuren, die sich aufblähen in ihrem vermeintlichen Können und dadurch nur um so deutlicher als Stümper erscheinen. Ich möchte am liebsten jedem Dilettanten sagen: nur keine Eitelkeit! nur keine Einbildung! Sie ist der Erzfeind alles künstlerischen Wesens; sie will sich und andere täuschen und um jeden Preis „mitthun", auch wo das Können absolut nicht ausreicht.

Sich produzieren.

Denn darum handelt es sich doch vor allem: man hat etwas gelernt und will es zeigen; man will sich produzieren. Ich wähle mit Absicht diesen Ausdruck; er ist bezeichnend für das, worauf es hier ankommt. Mag man sich's eingestehen oder nicht: das eigene liebe Ich ist dabei die Hauptsache, nicht die Begeisterung für die Kunst. Die Grenzlinie ist fein, aber um so schärfer zu ziehen. Erinnern wir uns an alles, was wir von der Eitelkeit bei Eltern und Freunden erfahren haben; kein Wunder, wenn sie in den jungen Musikanten selbst großgezogen ist. Nicht sowohl echter Musiksinn, Herzensfreude an der Tonkunst ist ihnen eingepflanzt, als vielmehr die Idee, gewisse Fertigkeiten zu erwerben und entsprechend zu verwerten. Vor allem „in Gesellschaft". Der Sohn, und aus Gründen noch mehr die Tochter des Hauses muß „musikalisch" sein; sieht man Bekannte bei sich, so muß „Musik gemacht" werden;

Anstands halber thut man vielleicht so, als merke man wirklich auf die vorgetragenen Stücke — die Absicht ist aber einzig und allein die, Lob und Bewunderung zu ernten; was sich etwa noch weiter daran knüpfen läßt, kann hier unerörtert bleiben. Dieses *Musizieren in Gesellschaft* ist das Ärgste, was es für einen musikalischen Menschen geben kann, und meiner festen Überzeugung nach der größte Verderb für unser ganzes Musikleben. Es veräußerlicht die ganze Auffassung in einer Weise, die alle Heilung auszuschließen scheint; es gewöhnt gerade die Kreise unserer Gebildeten an oberflächlichste Beschäftigung mit der Musik; und es führt den einzelnen auf grundfalsche Bahn: denn es verleitet den Dilettanten dazu, *sich als Virtuosen aufzuspielen*. Damit ist ein Weg beschritten, der niemals zu irgend einem Ziele führt; die Technik des Virtuosen wird nicht von fern erreicht, seine Äußerlichkeit aber nachgeahmt und auf solche Weise schließlich die reine Karikatur geschaffen.

In dieser unerbittlichen Verurteilung des *eingebildeten* Dilettantismus ist zugleich der Hinweis auf dessen Gegenstück enthalten. Hat das eben Gesagte hart geklungen, so folge nun ein stolzes Wort: nicht den Virtuosen soll der Dilettant nachäffen, sondern dem Künstler nachstreben; ja *ein Stück echten Künstlertum. Künstlertumes* soll er in sich tragen! Es gibt nur ein entweder — oder, nur einen richtigen und einen falschen, aber keinen Mittelweg. Wer sich schützen will vor Irrtum und Lüge, der suche die Wahrheit; wer mit der Kunst nicht leichtsinnig spielen will, der mache Ernst, vollen Ernst. Dilettantische Eitelkeit ist dem schonungslosesten Vernichtungsurteil preisgegeben; daß ich aber den ehrlichen Dilettantismus nicht gering achte, daß ich ihm volle Existenzberechtigung zuweise, das hoffe ich nun klarzulegen.

Das Gebiet der Technik ist das einzige, auf welchem der Berufsmusiker unbedingt den Vorrang behauptet; hier muß

ihm der Dilettant das Feld räumen. Sobald wir einen Schritt weiter gehen, ändert sich die ganze Sachlage. Alles, was wir Auffassung, Vortrag, Empfindung, Verständis nennen, alles, was vom *inneren* Musiksinn abhängt, kann dem Dilettanten in ebenso reichem Maße eigen sein, wie dem Künstler. Es ist ja nicht in so hohem Grade, wie die Technik, von der zum Studium verwendeten Zeit abhängig. Vieles kommt sogar dem Dilettanten als solchem dabei zu statten.

Einseitigkeit.

Dem Künstler droht vielfach die Gefahr der *Einseitig*keit. Je bedeutender seine Technik entwickelt ist, desto bestimmender kann sie für sein ganzes Schaffen werden; entweder sie überwiegt an sich und bringt dadurch das virtuose Moment zur Vorherrschaft, oder sie beeinflußt als Mittel musikalischen Ausdrucks diesen selbst. Der Künstler wählt mit Vorliebe das, was ihm „liegt", womit er „reüssiert"; er ist darauf angewiesen, nicht nur um seine Individualität zur Geltung zu bringen, sondern auch um die nötigen materiellen Erfolge zu erringen. Er darf dem Publikum nur das bieten, was ihm eine möglichst vollkommene virtuose wie künstlerische Leistung ermöglicht; dadurch ist er von vornherein eingeschränkt auf sein „Repertoire". Nur auserwählte, geniale Künstler bringen es dahin, das ganze, weite Reich der Musik zu beherrschen und aus ihrem unerschöpflichen Reichtum auszuwählen, was sie jeweilig brauchen. Weitaus die meisten auch unserer besten Berufsmusiker sind „Spezialisten" und dürfen froh sein, wenn sie ihr „Fach" bewältigen. Ganz anders der Dilettant. Er verzichtet von vornherein auf alle Virtuosität und gewinnt dadurch Zeit und Kraft zur Vertiefung in seine geliebte Kunst. Er weiß ganz genau, daß ihm nicht beschieden sein kann, alle seine innere Musik auch äußerlich *für andere* genügend zu bethätigen, weil er eben die Mittel dazu nicht entsprechend beherrscht; aber *für sich* wagt er sich überallhin und scheut vor keiner Schwierigkeit zurück. So eng die Schranken der musi-

kalischen Produktion gezogen bleiben müssen, so weit öffnen sie sich der musikalischen Selbstbethätigung.

Selbstbethätigung.

Das „Musik machen" des Dilettanten ist zunächst nur ein verstärktes „Musik hören". Auch der geübteste Leser gewinnt aus den Noten nicht den vollen Eindruck des Tonstücks; darum versucht er es zu spielen und zu singen, so gut es eben geht. Inwieweit er es technisch zuwege bringt, ist vorläufig einerlei, wenn er nur soweit gelangt, das Werk zu genießen. Wer ihm zuhören wollte, der würde sich vielleicht die Ohren zuhalten; er selbst erreicht aber seinen Zweck für sich zur Genüge. Ich betone diese Möglichkeit mit voller Absicht: auf solche Weise, und sei sie noch so kümmerlich, an einem alten Klavier sich eine Sonate von Beethoven oder ein Lied von Schubert „zusammenstopseln", ist tausendmal musikalischer, ja künstlerischer, als jede „Salonpiece". Denn nur in solcher Unscheinbarkeit liegt der Keim gesunder Entwicklung, nimmermehr aber in prunkendem äußeren Flitter. In dem gleichen Sinn, wie als stammelnder Anfänger, muß der Dilettant fortmusizieren, mag er lernen und können, soviel er will. Er soll nie „Effekt machen"; dann braucht er auch nicht zu befürchten, daß er „sich blamiert". Er ist in der glücklichen Lage, von allem Persönlichen überhaupt absehen und sich ganz dem Dienst der Sache widmen zu können. Sein Musizieren dient einzig und allein dazu, ihm selbst ein Wunderwerk der Tonkunst nach dem andern zu erschließen; dieser Egoismus ist sein gutes Recht.

Reichen seine Kräfte dazu nicht aus, so ruft er gleichgesinnte Freunde zu Hilfe; es beginnt ein genußreiches gemeinschaftliches Streben voll gegenseitiger Anregung und Förderung, immer aber in demselben Geist und in derselben Freiheit. Das ist die wahre Hausmusik: ganz ohne Zuhörer! Welchem Berufsmusiker ist sie beschieden? Mangel an Zeit und Übermüdung verwehren es den meisten. Der Dilettant

Hausmusik.

aber hat freie Stunden, in welchen er die Tonkunst pflegt, unbeirrt von jeder störenden Rücksicht. Wären wir wirklich so allgemein musikalisch, wie man immer sagen hört, dann würde in mehr Häusern Sonntag nachmittags Streichquartett gespielt oder Ensemble gesungen; wenigstens hat das zu allen Zeiten als musikalisch im höheren Sinn gegolten. Statt der faden Eitelkeit, in Gesellschaft eingelernte Stücke abzuleiern, herrscht dann die reine Freude an der Musik selbst; statt der süßen Komplimente, die doch nie ehrlich verdient und selten ehrlich gemeint sind, neckt man sich vielleicht gegenseitig mit den begangenen Fehlern und den allseitig hervorgetretenen Mängeln — aber die Freude an der Kunst leuchtet siegreich hervor; und das erhebende Gefühl, sich im Dienste des Schönen vereinigt zu wissen, entschädigt reichlich für alle Mühe und alle unvermeidliche Unzulänglichkeit.

Wollten doch unsere Dilettanten diese ihre Vorzugsstellung ausnützen, und statt den Virtuosen zu affektieren, wirklich *Musiker* sein! So paradox es klingt: nur indem der Dilettant sich streng und redlich vom Künstler scheidet, vermag er sich ihm wieder zu nähern. Erst muß er erkennen, was ihm fehlt, was er nicht kann und niemals erreicht; dann ist er frei und seinerseits leistungsfähig. Dann entfaltet er seine ganze Begabung, und ihre Verwertung trägt ihn zu selbständiger Bedeutung. Hat er gelernt, *für sich* zu musizieren, so kann er auch *andere* damit erfreuen. Aber nun nicht mehr in selbstsüchtiger Absicht, sondern in rein sachlichem Bestreben, nicht um sich zu produzieren, sondern um der Kunst zu dienen. Indem er seine Vorträge seinem Können anpaßt, gelingt es ihm, sie auch genußreich für die Zuhörer zu gestalten. Nur müssen auch diese künstlerisch gestimmt sein, gewillt und fähig, ihre Aufmerksamkeit mehr auf den Vortrag als auf den Vortragenden zu lenken. Der Dilettant singt und spielt am vorteilhaftesten im *kleinen* Kreise, der sich nur wenig aus den

Mitwirkenden erweitert. Wo man zusammenkommt, nur um Musik zu machen und zu hören, ohne jeden unmusikalischen Nebenzweck, da wird ihm wohl, da kann er wirken. Wer den Reiz solchen intimen Musizierens je gekostet hat, der verzichtet gern auf alle Erfolge in Gesellschaft. Natürlich darf der Bund nicht zur Lobeserhebung auf Gegenseitigkeit geschlossen werden, sondern vielmehr zum Schutz gegen alle Äußerlichkeit. Die Belohnung besteht nicht in persönlicher Anerkennung, sondern in dem schönen Bewußtsein, das Werk selbst zur Geltung gebracht zu haben. Jede Äußerung des Eindrucks, den die vorgetragene Musik hervorgerufen hat, enthält zugleich für den Vortragenden die Bestätigung, wie ihm das gelungen ist, was er einzig erstrebte.

Bescheidenheit.

In überraschendem Gegensatz zu der Eitelkeit des wertlosen Dilettantismus zeigt sich hier gar oft eine ebenso falsche Bescheidenheit. Man scheut sich, vor kunstverständigen Hörern zu musizieren; man fürchtet vor ihnen nicht zu bestehen. Und doch ruht dieses scheinbar sehr natürliche Gefühl auf falscher Voraussetzung. Ich behaupte ganz im Gegenteil: gerade der Dilettant singt und spielt am allerbesten vor Kennern. Solang ihn dieser Gedanke entmutigt, ist er noch nicht frei; bewußt oder unbewußt regt sich noch ein im schlimmen Sinn dilettantisches Bangen in ihm: er fürchtet die Kritik; sie könnte ihm wehe thun. Die Unzulänglichkeit seines Könnens macht ihn unsicher; er verfällt in den alten Fehler, seinen Standpunkt zu verkennen. Freilich darf er nicht erwarten, daß er durch Bewunderung seiner Leistungen verwöhnt und verwirrt werde; aber ein freundlich aufmunterndes Wort ist ihm sicher. Und auch seine Empfindlichkeit hat nicht auf Schonung zu rechnen; aber seine Fehler werden ihm mit der ruhigsten Offenheit und gewiß nicht verletzend vorgehalten. Der Laie ist viel rücksichtsloser in seinem Urteil: er kümmert sich um gar nichts, als um den momentanen Eindruck, und macht dafür den Vor-

tragenden verantwortlich, gleichviel ob dieser Künstler oder Dilettant ist. Der Kenner unterscheidet viel feiner; er hört die künstlerische Absicht aus der unvollkommenen Verwirklichung heraus und läßt eher den guten Willen gelten für die schwache That. So wird auch der Virtuos gegen technische Versehen nachsichtig sein; denn er weiß, wie leicht sie jedem passieren. Der große Künstler aber, der wohl ermessen kann, wie weit der Weg zum höchsten Ziele ist, kritisiert am allermildesten, sobald er nur gewahr wird, daß der Dilettant sich auf richtiger Bahn befindet. Und er beschränkt sich nicht darauf, zu mäkeln und zu tadeln; sondern er zeigt, woran es fehlt, und wie zu bessern ist.

Öffentliches Auftreten.

Darum ist es für den vorgeschrittenen Dilettanten heilsam und notwendig, aus seiner Reserve herauszutreten und sein Musizieren der Prüfung verständiger Richter zu unterwerfen. Es kann sogar durch besondere Umstände ein öffentliches Auftreten gerechtfertigt sein; und ich möchte jedem fähigen Dilettanten raten, auch diesen Schritt zu wagen. Er macht dabei eine doppelte Erfahrung. Es hat entschieden etwas eigenartig Spannendes, vor einem größeren Publikum zu singen oder zu spielen. Selbst wer sich ganz frei weiß von eitler Überhebung, wird doch erregt sein in dem Gedanken, künstlerisch zu seinen Mitmenschen sprechen zu dürfen. Es kann der Augenblick wirklich zu einer Leistung begeistern, über die niemand erstaunter ist, als der Vortragende selbst; ihm ist es ja etwas ganz Ungewohntes; er verspürt eine eigenartige Gewalt, die ihn mit fortreißt. Aber auch das gerade Gegenteil kann der Fall sein: Ängstlichkeit und Schüchternheit kann ihn derartig verwirren, daß er seine Fassung verliert oder nur mit Mühe behauptet. Beides ist geeignet, ihn zu täuschen. Ein einmaliges glückliches Gelingen kann ein Selbstvertrauen erzeugen, das sich zu überschätzen, die Größe der Aufgabe zu verkennen geneigt ist und vielleicht nur durch bittere Enttäuschung

kuriert wird. Übertriebene Zaghaftigkeit dagegen ist dem eigenen Talente hinderlich und muß darum ebenso energisch bekämpft werden. Auch hier pflegt sich der Dilettant mißverständlich auf den Künstler auszureden. Es ist ja ganz richtig: viele bedeutende Künstler werden ihr Lebtag die Angst nicht los; jedes Auftreten ist ihnen eine Qual, die sich sogar in körperlichem Unbehagen äußert. Sobald sie aber zu spielen oder zu singen begonnen haben, sind sie Herren ihrer selbst, und von der Angst ist nichts mehr zu spüren. Der Dilettant muß ihnen nicht nur im ersten, sondern auch im zweiten Moment nacheifern. Sonst läuft er Gefahr, mit seiner Angst verdächtig zu werden. Es ist eine üble dilettantische Gewohnheit, sich vor jedem Vortrag mit Indisposition zu entschuldigen und so ängstlich sich zu geberden, als getraue man sich gar nicht, anzufangen. Das erscheint dem Zuhörer sehr leicht als Koketterie, milder ausgedrückt als „captatio benevolentiae"; solche Manieren überlasse man getrost dem kapriziösen Virtuosen. Bescheidenheit und Festigkeit vereint ziemen dem Dilettanten wie dem Künstler.

Aber freilich, um das öffentliche Auftreten ist es eine heikle Sache. Es mag da manchem gehen, wie dem Schulknaben, der zu Haus seine Lektion „so gut" kann, vor dem Lehrer aber stecken bleibt und sich dann weinerlich oder trotzig mit der Versicherung entschuldigen will, er habe ganz gewiß fleißig gelernt. Nichts ist eben schwerer als Selbstkritik; und vom Freundeskreis in die Öffentlichkeit ist ein ganz gewaltiger Schritt. Hier erst wird man gewahr, wie man ganz auf sich selbst gestellt ist; alle Rücksichten, an die man unbewußt gewöhnt war, hören auf; alle Beziehungen, denen man vertraute, scheinen abgebrochen; fremd glaubt man dem fremden Publikum gegenüberzustehen; und nun heißt es, zu diesem sprechen, es überzeugen, es gewinnen, es erwärmen und fortreißen. Da muß es sich wohl zeigen, über wieviel eigene

Selbstkritik

Kraft man verfügt, wieviel vom Künstler man in sich trägt; es ist die Hauptprobe für alles, was man hat und kann. Nur wer in dieser besteht, kann seiner selbst sicher sein. Viele ziehen die angenehme Täuschung vor. Der erweiterte Freundeskreis, etwa bei Vereinsfesten oder wohlthätigen Veranstaltungen, ist noch nicht das Publikum; solche günstige Gelegenheiten zum Auftreten sind noch nicht die wahre Öffentlichkeit, denn da ist die ganze Stimmung von persönlichem Wohlwollen getragen und überdies das musikalische Moment niemals das allein entscheidende. Wie viele haben sich schon durch derartige leichtgewonnene Erfolge verleiten lassen, „Künstler" zu werden! Sie waren schon gewohnt, sich als solche zu fühlen, weil man sie gedankenlos verschwenderisch mit diesem stolzen Namen ehrte und mit Beifall überschüttete — kaum haben sie aber den vertrauten, heimischen Boden verlassen und sind vor fremdes Publikum getreten, so ist es aus mit der ganzen geträumten Herrlichkeit, und nun heißt es kalt und unbarmherzig: „Dilettant"!

Seien wir nur ehrlich: wir machen es selber so; wir steigern unsere Ansprüche ganz gehörig, und mit vollem Rechte. Wer uns als Freund und Genosse, aus Gefälligkeit und ohne Prätension, zu Haus oder in Gesellschaft oder in größerer Versammlung, zu gutem und schönem Zwecke etwas vormusiziert, der verdient persönlich Dank und Anerkennung, und wir beurteilen seine Leistung wie ein Geschenk, an dem wir uns freuen, selbst wenn es nicht ganz nach unserem Geschmack sein sollte. Tritt aber dieselbe Person selbständig vor uns hin, in rein künstlerischer Absicht, ohne jeden nichtmusikalischen Nebenzweck, so hören wir sofort mit anderen Ohren und wundern uns vielleicht selbst, daß wir mit einem Male so kritisch geworden sind. Es geht uns so nicht nur mit Sängern und Spielern, sondern auch mit Komponisten. Der komponierende Dilettant dringt verhältnismäßig seltener an die Öffent-

lichkeit, als der ausübende; es ist teuer, Noten drucken zu lassen, und die Gelegenheit, eigene Kompositionen selbst vorzutragen oder vortragen zu lassen, bietet sich auch selten. Wo es aber geschieht, da urteilen wir ganz ähnlich: zu Haus, im Freundeskreis, da hörte sich's sehr hübsch an; da imponierte es beinahe, und jedenfalls freute man sich des „schöpferischen Talents"; jetzt, in der Öffentlichkeit, will es gar klein und matt erscheinen, weder interessant noch bedeutend genug, um allgemeine Aufmerksamkeit zu erregen.

Hier stehen wir wieder an einem deutlichen Grenzpunkt: nur das künstlerisch Vollwertige behauptet sich überall und dauernd. Bis zum Wertlosen herab führen zahllose Zwischenstufen; wer nicht durch eitle Einbildung geblendet ist, der prüft und mißt, auf welche er gehört. Wir dürfen geradezu sagen: wer sich auf eine falsche Stufe stellt, sei es zu hoch oder zu tief, der ist und bleibt ein Dilettant im schlimmen Sinne; wer die richtige erfaßt, der vermag emporzusteigen, dem künstlerischen Ideal entgegen, von künstlerischem Geist beseelt, selbst ein Stück von einem Künstler.

Mitwirkung. Und so ist er denn auch zu künstlerischer Mitarbeit berufen. Wie stünde es um unsere gesamte Musikpflege, wenn sie ausschließlich in die Hände von Berufsmusikern gelegt werden müßte? Niemals wären diese im stande, unserm Musikbedürfnis zu genügen. Wir sind doch darin einig, den Meisterwerken der Tonkunst möglichst allgemeine Verbreitung zu wünschen; sie sind dazu bestimmt, alle empfänglichen Menschenherzen zu beseligen. Ich will nun ganz davon absehen, daß der leidige Kostenpunkt viele musikdurstige Seelen verhindert, in öffentlichen Aufführungen sich Genüge zu thun: alle Konzerte und Opern zu besuchen, ist einfach unmöglich. Ich will auch nicht näher erörtern, wieviel in unserem jetzigen Musikbetrieb den Genuß stört, die Stimmung verdirbt und die Befriedigung schmälert. Ich begnüge mich, darauf hinzuweisen,

daß unsere Künstler selbst dann, wenn sie ihre Kräfte aufs äußerste anspannen, nicht in der Lage sind, uns alles zu bieten. Sie müssen eine Auswahl treffen; Konzert und Oper bringen nur das Wichtigste, und das nicht immer erschöpfend. Vieles bleibt geradezu für die Dilettanten reserviert. Äußerlich betrachtet stellt es sich so dar: größere Werke den Künstlern, kleinere den Dilettanten, selbstverständlich ohne jede Beziehung auf den inneren Wert der Stücke. Also Opern, Oratorien, Symphonien, die sind von Künstlern auszuführen; nur ganz ausnahmsweise wird man sie von Liebhabern hören. Ich glaube wenigstens nicht, daß der „Fidelio" oder die „Neunte" jemals von Dilettanten gegeben worden sind. Aber zur Verstärkung zieht man sie doch herbei, vor allem für Chorwerke. Die Bedeutung dilettantischer Vereine für Chorgesang ist Vereine
so groß und so notorisch, daß ich sie nicht näher zu schildern brauche; wer singt, sollte niemals versäumen, sich einem solchen anzuschließen; denn er lernt selbst dabei und wirkt mit zur Aufführung herrlicher Meisterwerke. Auch Orchestervereine blühen immer mehr auf; und wenn sie auch seltener mit Berufsorchestermusikern zusammenwirken, so bilden sie doch eine treffliche Schule und schaffen sich ganz ebenso wie die Chorvereine ihr eigenes Repertoire. Vieles, was in den großen Konzertsaal nicht passen will, das setzen strebsame Vereine auf ihr Programm und entreißen damit manch wertvolles Stück dem Staub der Vergessenheit. So vermögen Dilettanten sogar im Großen künstlerisches Verdienst zu erwerben, noch viel mehr aber im Kleinen.

Alles, was Kammermusik heißt, im weitesten Sinn des Wortes, ist ihnen ganz besonders zugewiesen. Wie viele Sonaten und Quartette hört man denn öffentlich, und wie viele Lieder und Balladen? Im besten Fall soviel, daß man auf den wundervollen Reichtum hingewiesen wird, der in den Werken dieser Gattung beschlossen liegt. Ihn zu erschöpfen,

ihn genau und gründlich kennen zu lernen, dazu muß man sich selbst hinsetzen und singen und spielen. Der Künstler kann
Vielseitigkeit. das nicht leisten, wohl aber der Dilettant. Wer hindert ihn, alle Quartette von Haydn, alle Lieder von Schubert durchzunehmen? Gerade für ihn sind sie geschrieben; die Hausmusik wird ihnen gerechter als der Konzertsaal. Der Dilettantismus hat die schöne Aufgabe, auszugestalten, was die Künstler nur andeuten; seiner Hut sind die kostbarsten Schätze anvertraut. Ihm obliegt die wahre Popularisierung der Musik, das heißt die Verbreitung aller ihrer Meisterwerke durch alle Schichten unseres Volkes.

Ich meine, wer sich dieses Rechtes bewußt geworden ist, muß zugleich eine künstlerische Verpflichtung empfinden, es auszuüben! Es ist gar nicht gleichgültig, was und wie der Dilettant musiziert. Leider beschränken sich viele darauf, nur das nachzuspielen und nachzusingen, was von Künstlern vorgetragen zu werden pflegt. Das hat ja auch insofern einen guten Sinn, als man es näher kennen lernt und wenigstens eine gediegene Auswahl von Musikstücken sich zu eigen macht. Aber noch weit wertvoller ist es, zu ergänzen. Was die Künstler nicht vortragen, weil es für den Konzertsaal nicht geeignet ist, das singt und spielt der Dilettant. Es braucht ja nicht „dankbar" zu sein; er will nicht damit „glänzen", sondern nur sich und seinen Zuhörern etwas Neues bringen. Dabei gibt es Überraschungen genug. Man „entdeckt" förmlich unbekannte Herrlichkeiten; man wundert sich, daß man sie nicht schon längst kennt; die Freude ist um so größer, als sie immer wieder frisch und unerwartet dem Urquell entspringt, der Gewinn um so reicher, als er beständig gemehrt und gesichert wird. Bald kann sich der Dilettant dem Künstler überlegen fühlen in musikalischer Vielseitigkeit: er hat die Anwartschaft auf den Kenner.

Kennerschaft. Denn natürlich läßt er es nicht beim bloßen „kennen

Lernen" bewenden; er schult und bildet seinen Geschmack auf jede Weise. Auch dazu hat er reichlich viel mehr Zeit und Mittel zu Gebot, als der Berufsmusiker. Er hört vor allem viel mehr als dieser; und er hört genießend, nicht arbeitend, mit Muße und Sammlung, nicht mit der Anstrengung des Schaffens. Er kann seine Aufmerksamkeit sowohl auf das Ganze lenken, als auf die einzelnen Teile; je öfter er ein Werk hört, desto genauer kann er es sich einprägen, in einer Weise, die selbst direkt beteiligte Künstler überrascht. Dazu muß er freilich richtig zu hören verstehen; nicht nur seine musikalische Begabung, sondern seine ganze Intelligenz muß er dazu aufbieten.

Konzert und Theater.

Hier ist noch ein Wort über unsern Konzert- und Theaterbesuch einzufügen. Ich finde, daß derselbe sehr einseitigen Charakter trägt, selbst wo er ernst genommen wird. Das virtuose Interesse dominiert auch hier gar zu sehr über das künstlerische. Virtuosenkonzerte und Gastspiele in der Oper haben ihre Bedeutung; sie wird aber meistens viel zu hoch angeschlagen. Es ist ja richtig, auch der Dilettant kann vom Virtuosen lernen, vorausgesetzt, daß er schon auf einer gewissen Stufe von Fertigkeit angelangt ist. Auch den individuellen Vortrag der einzelnen Künstler zu beobachten, ist sehr interessant und lehrreich; jeder eröffnet dem Verständnis neue Seiten, weil keiner es so erschöpft, daß nicht ein anderer es bereichern könnte. Andrerseits ist aber die Gefahr zu groß, über der Person die Sache zu vernachlässigen. Ich will davon absehen, daß Virtuosen nicht immer musikalisch wertvolle Stücke wählen, sondern ihre Vorträge darauf einrichten, ihre Technik im glänzendsten Lichte zu zeigen. Selbst wenn sie ein Meisterwerk darbieten, dient es ihnen nur als Mittel zu ihrem Zweck; sie gehen nicht in ihm auf; sie bleiben selbst die Hauptsache. Wir haben gesehen, daß man viel mehr von der Aufführung zu sprechen pflegt, als von dem Werk selbst;

man hört auch mehr auf jene als auf dieses. Wer ehrlich ist, wird das von sich selbst bekennen müssen. Davon sollten wir loskommen. Wir sollten Virtuosenkonzerte möglichst selten besuchen, dafür aber keine Aufführung eines bedeutenden Werkes versäumen. Und ins Theater sollten wir nicht dann gehen, wenn ein berühmter Sänger oder eine beliebte Sängerin auftritt, sondern dann, wenn eine gute Oper gegeben wird, gleichviel wie sie „besetzt" ist. Denn das Kunstwerk muß uns wichtiger sein als seine Darsteller. Ich bin gewiß der letzte, der dem Künstler seinen Ruhm und seine Ehre mißgönnt; ich empfinde es als Bedürfnis, Dank und Anerkennung in begeistertem Beifall zu äußern, und halte es für falsch, diesen zu verbieten oder zu verkümmern. Über dem ausübenden Künstler aber den schaffenden, über dem Interpreten das Werk vergessen, das ist unkünstlerisch, das ist dilettantisch. Man thut damit sogar dem Künstler Unrecht; denn man behandelt ihn wie den Virtuosen, und dagegen wird er sich jederzeit energisch verwahren. Der wahre Künstler will nur im Rahmen des Kunstwerks anerkannt sein und lehnt alles ab, was ihn daraus verdrängt; davon kann man sich täglich überzeugen. Soll also unser Konzert- und Theaterbesuch künstlerisch wertvoll sein, so müssen wir uns emanzipieren vom Bann des Persönlichen und bis zum wahren Musikverständnis vordringen.

Urteil. Nun sehen wir endlich auch, daß der Dilettant, als Kenner, berufen ist zum musikalischen Urteil. Muß er im Können dem Künstler weichen, so kann er mit ihm wetteifern im Wissen und Verstehen, freilich nicht in Bezug auf Technisches, wohl aber in dem, was wir als das eigentlich Musikalische erkannt haben. Auch im Urteil ist der Künstler leicht zur Einseitigkeit geneigt; je ausgeprägter seine Individualität, desto weniger ist sie fähig, andere zu begreifen. Es ist darum eine alte Erfahrung, daß Künstlerurteile mit größter Vorsicht

aufzunehmen sind. Nicht etwa, weil sie falsch sein könnten — das Genie kann nicht irren; sondern weil sie den Unkundigen irre führen. Denn er nimmt sie als allgemeingültig, während sie doch nur für den ganz exceptionellen Standpunkt dessen gelten, der sie ausgesprochen hat. Den Kundgebungen großer Geister ehrerbietig lauschen, aus ihnen zu lernen suchen, ist etwas ganz anderes, als sie sich ohne weiteres aneignen. Dazu bedarf es einer Umschmelzung; und nur geläuterter Urteilskraft kann eine solche gelingen. Dann allerdings kann sich uns der Blick in verborgene Tiefen der Kunst eröffnen, die nun von einem Genieblitz erhellt sich auch uns erschließen. Um ein Künstlerurteil zu würdigen, muß man selbst ein halber Künstler sein. Der Dilettant urteilt ruhiger, unbefangener, weniger genial, aber dafür auch weniger einseitig. Er äußert das allgemeine musikalische Empfinden; und darum ist das, was er sagt, vielen verständlich, weil es ihre Auffassung wiedergibt.

Ich bitte dringend, das Allgemeine nicht mit dem Oberflächlichen zu verwechseln. Vielmehr haben wir so zu unterscheiden: jedes Kunstwerk ist von seinem Schöpfer zwar durchaus persönlich, aber doch im großen Zusammenhang aller menschlichen Dinge gezeugt; es vereinigt also allgemeinen Gehalt mit individuellem. Ebenso ist seine Wirkung eine ungemein mannigfaltige: je mehr der individuelle Gehalt verstanden wird, desto mehr verstärkt er den allgemeinen; immer aber wird ein Rest übrig bleiben, der ganz spezielles Mitempfinden erfordert. Daraus erklärt sich der Charakter des musikalischen Urteils: soweit es das Allgemeine betrifft, ist es allgemeingültig; je mehr es in das Besondere eindringt, desto individueller wird seine Fassung und seine Tragweite. Über jenes kann man, über dieses soll man nicht streiten. Den Ausgleich bringt die Zeit. Das Künstlerurteil ist individuell und trifft das Individuelle; das des Dilettanten begnügt sich mehr mit dem Allgemeinen und berührt damit wenigstens den

Kern des Werkes, wenn es auch seine Eigenart nicht voll erfaßt. Immerhin läßt sich darauf weiterbauen in schrittweisem Eindringen; auch hier vermag sich der Dilettant dem Künstler zu nähern, vorausgesetzt, daß er sich nicht voreilig ihm gleichstellt. Er kann sich sehr wohl ein Gebiet erobern, in dem er wirklich zu Hause ist und das er vollständig beherrscht; darüber entscheidet Begabung und Neigung. Um so mehr aber wird er dann geneigt sein, jede andere Anschauung zu achten. Es ist ganz unkünstlerisch, das eigene Urteil einem anderen octroyieren zu wollen; nur das Allgemeine läßt sich erklären, das Besondere höchstens andeuten, niemals aufzwingen. So ist das Urteil des Kenners bei aller Entschiedenheit maßvoll und dem des Künstlers dadurch überlegen, daß es das Allgemeine vom Besonderen sicherer unterscheidet, während jener sich dessen nicht immer bewußt ist, was ihn von anderen trennt. Jeder künstlerisch angelegte Mensch kann dieselbe Erfahrung machen: je lebhafter die eigene Empfindung, desto verwunderter ist man, wenn sie nicht sofort allgemein geteilt wird; immer wieder meint man, das sei doch selbstverständlich, bis man allmählich einsehen lernt, wie unendlich verschieden die Menschen empfinden, wie sie sich also auch nur bis zu einem gewissen Punkte mit ihren Empfindungen vereinigen können. Je mehr sich der Dilettant dem Künstler nähert, desto mehr muß er sich darauf gefaßt machen, zu vereinsamen; sein allerinnerstes musikalisches Ich entzieht sich in eben dem Maße, als es sich verselbständigt, der allgemeineren Mitempfindung. Um so sorgfältiger muß er darüber wachen, daß er nicht den großen Zusammenhang verliert; das wäre der schlimmste Irrtum, der sich in Hochmut und Bizarrerie zurückzöge auf sich selbst. Nein, je reicher die Individualität sich entfaltet, desto voller muß sie auch der Allgemeinheit sich erschließen; denn nicht der Egoismus soll Sieger bleiben, sondern die Liebe zur Kunst und zu allen, die ihr huldigen und dienen.

Wir sind am Schlusse angelangt. Auf dem weiten Gebiet der Tonkunst haben wir Umschau gehalten, um dem Dilettantismus seine gebührende Stellung zuweisen zu können. Eine scharfe Unterscheidung hat sich dabei ergeben: der Dilettantismus der eiteln Einbildung und der des idealen Strebens in künstlerischem Sinne. Leider werden beide noch allzuoft zusammengeworfen; wie so manches Mal im Leben, muß dann der Unschuldige für den Schuldigen büßen. Daher die unbarmherzigen Verdammungsurteile, die am liebsten allem Dilettantismus den Garaus machen möchten. Dagegen hilft kein ohnmächtiges Klagen, aber auch kein Trotz und kein heftiger Widerspruch. In der Kunst gilt die That immer mehr als das Wort; das sollte sich der Dilettantismus gesagt sein lassen. An ihm selbst ist es, sich in gehörige Achtung zu setzen. Er muß sich frei machen von allem unkünstlerischen Wesen und mit aller Macht sich derjenigen Elemente erwehren, die ihn in Verruf bringen. Er darf nicht durch Gleichgültigkeit und Schwäche dem Gebahren derer Vorschub leisten, die nicht wert sind, sich mit Musik zu befassen. Der Künstler hat genug mit sich selbst zu thun; der echte Dilettantismus führt den Kampf gegen den falschen am besten und sichersten selbst. Jeder einzelne ist an seinem Teile dazu berufen und verpflichtet. Wer alles Unlautere, Unkünstlerische, Unmusikalische, wo und wie es sich zeigen mag, haßt, straft und vernichten hilft, der bleibt nicht nur für seine Person frei vom Verdachte des schlimmen Dilettantismus, sondern er verstärkt zugleich die Schar der Kunstfreunde, deren Händen die idealsten Güter der Menschheit anvertraut sind. So ist dem Dilettantismus eine hohe und heilige Aufgabe gestellt; auch er darf das Dichterwort auf sich beziehen: „der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben — bewahret sie!“ Mögen wir noch so weit davon entfernt sein, diese Aufgabe zu begreifen und zu erfüllen, es muß um so mehr unabläßig dazu gemahnt werden. Es soll sich wenigstens

Aufgabe des Dilettanten.

niemand darauf ausreden können, daß er nicht zum Bewußtsein persönlicher Verantwortung gelangt sei. Und in unserer ernsten Zeit, die allem unbrauchbaren Dilettantismus den Krieg erklärt, ziemt es auch dem Kunstfreund, sich aufzuraffen zu energischer Arbeit, damit der Dilettant mit dem Künstler verbündet der Kunst den Sieg gewinne. Dann würde es ein Ehrenname sein, Dilettant zu heißen, weil die Gefahr der Verwechslung mit seinem Zerrbild beseitigt erschiene; dann würde der Ausspruch Robert Schumanns neu bestätigt und bekräftigt werden, daß der Dilettantismus vom Kunstleben unzertrennlich sei. Stehen wir alle fest zusammen, auf daß es wahr werde und bleibe; es wird keinen gereuen.

Zweiter Essay:

Grundlagen der Gesangskunst.

Zu keiner Zeit ist die Musik in ausgedehnterem Maße gepflegt worden, als in unsern Tagen. Nicht nur die Instrumente, besonders das Klavier, sondern auch der Gesang erfreut sich steigender Verbreitung und Beliebtheit; alljährlich wächst die Schar der Lehrenden und Lernenden. Eigentümlicherweise ertönt aber dabei immer lauter und allgemeiner die Klage, von echter Kunstübung sei in diesem ganzen Getriebe nur wenig zu merken, und besonders mit der Gesangskunst sei es bei uns in Deutschland übel bestellt. Diese Klage ist alt und wiederholt sich beständig. Wir haben keinen Grund, zu behaupten, daß jetzt schlechter gesungen wird als früher; jedenfalls hilft auch eine so pessimistische Auffassung zu gar nichts. Vielmehr muß der Blick auf die große Menge derjenigen, welche heutzutage singen lehren und lernen wollen, den Wunsch verstärken, mit unserer Theorie und Praxis möglichst auf dem richtigen Wege fortzuschreiten. Je richtiger gelehrt wird, desto besser kann gelernt werden; wer also wirklichen oder vermeintlichen Übelständen abhelfen will, muß den Dingen bis auf den Grund sehen.

Ein Haupthindernis, das gedeihlichen Fortschritt hemmt, erblicke ich in der vielfach herrschenden Unklarheit über Ziel und Aufgabe des Gesangsunterrichts, wie man sie bei Lehrenden und Lernenden auf Schritt und Tritt finden kann. Es ist doch wohl selbstverständlich, daß eine solche Unklarheit von

vornherein methodische Fehler und damit auch praktische Mißerfolge hervorruft; ich kann nicht anders als meine Verwunderung darüber ausdrücken, wie oft der Gesangsunterricht unüberlegt begonnen und unbedenklich aufs Geratewohl fortgeführt wird, so daß man von Glück sagen darf, wenn erträgliche Resultate dabei erzielt werden. Diese bedeuten dann freilich keinen Triumph bewußter Schulung, sondern nur einen Sieg natürlicher Begabung; für den Kundigen ist das unschwer zu unterscheiden.

So versuche ich denn hier zusammenzustellen, was *Lehrer und Schüler* gleicherweise zu beherzigen haben, wenn der Gesangsunterricht ein rationeller werden soll. Von ganz allgemeinen Gesichtspunkten ausgehend, werden wir zu der Einsicht gelangen, welch große Kunst der *Individualisierung* erforderlich ist, um die menschliche Stimme richtig zu behandeln. Nur die *Grundlage* muß einheitlich gewonnen werden; auf ihr bleibt jedem einzelnen das Feld zu freiester Thätigkeit offen.

Wesen und Ziel.

Suchen wir uns vor allem klar zu machen, was Kunstgesang ist und was demgemäß die Gesangskunst bedeutet. Der Gesangsvortag ist eine *poetisch-musikalische* Kunstleistung; in diesem einfachen Satze liegt der Schlüssel zu allem weiteren Verständnis. Für alle Gesangsstücke, vom einfachsten Lied bis zur größten Arie, bleibt die Forderung immer dieselbe: es soll *Text* und *Musik* vollkommen zur Geltung gebracht werden, aber nicht getrennt in ihrer Besonderheit, sondern einheitlich in ihrer eigentümlichen Verbindung; und zwar korrekt, deutlich, schön, ausdrucksvoll und stilgemäß.

Das klingt sehr selbstverständlich und natürlich; jeder wird beistimmen und das Ziel richtig bezeichnet finden. Daß aber dieses Ziel ein sehr schwer erreichbares *Ideal* sei, wird mancher bezweifeln, bis er sich durch eigenen Versuch davon überzeugt, wie große und ernste Schwierigkeiten es birgt. Nur

vollendete Gesangskunst vermag dieselben zu überwinden; und nur in eifrigstem, stufenweise fortschreitendem Studium läßt sie sich gewinnen. Nichts ist verhängnisvoller als Übereilung; nichts rächt sich schwerer, als Fehler zu Anfang; denn das Versäumte ist in den seltensten Fällen einzuholen. Wer also nicht Zeit und Ausdauer genug hat, um jahrelang zu lernen, der muß von vornherein darauf verzichten, wirklich singen zu lernen. In diesem Punkt irren Berufssänger wie Dilettanten; die glänzendste Begabung reicht nicht aus, um die Schulung zu ersetzen. Geduld und Bescheidenheit sind gerade hier die rechten Wegweiser; wen der weite mühevolle Weg schon zu Anfang schreckt, der thut besser umzukehren. Wer aber Mut und Eifer mitbringt, der fasse nur gleich von vornherein alle Schwierigkeiten fest ins Auge; um so sicherer wird er ihnen begegnen können.

Technik.

Wie bei jeder Kunst, so auch beim Gesange ist die technische Fertigkeit zwar niemals Zweck, aber immer und überall unentbehrliches Hilfsmittel.

Wir erleben die sonderbarsten Widersprüche. In unserer Zeit des dominierenden Virtuosentums, das allein durch Technik seine glänzenden Erfolge erringt, von dem man also glauben möchte, es reize und sporne zur sorgfältigsten technischen Ausbildung an, sehen wir andrerseits eine Vernachlässigung dieser letzteren so häufig, daß man meinen könnte, sie sei zur Erreichung künstlerischer Zwecke gar nicht nötig.

Oder soll nur der Instrumentalist der Technik bedürfen, der Sänger aber davon dispensiert sein? Das wäre ein böser Irrtum. Wie soll der Sänger seelenvoll vortragen, wenn er nicht gelernt hat, seine Stimme zu beherrschen, wie ein Instrument, das nur bei hervorragendem Können jeder künstlerischen Intention gehorcht? Im Gegenteil, für die Gesangskunst ist in doppeltem Sinne technisch der Grund zu legen; denn was in vollendeter Darbietung schließlich zur Ein-

heitlichkeit verschmilzt, das muß im vorbereitenden Studium zunächst noch auseinandergehalten werden.

Der Text. Daß der Sänger dem *Texte* die allergrößte Sorgfalt zuzuwenden habe, scheint so selbstverständlich, daß man sich verwundert fragen möchte, ob es denn wirklich nötig sei, immer wieder mit allem Nachdruck darauf hinzuweisen. Man will doch vor allem verstehen, was gesungen wird; der Text muß also vollkommen *deutlich* vorgetragen werden, so deutlich, als ob er nicht gesungen, sondern gesprochen würde. Das genügt aber nicht. Die Worte sollen nicht nur korrekt, sondern auch *schön* zur Geltung kommen, mit dem darin niedergelegten *poetischen* Ausdruck, und zwar nicht durch die musikalische Wiedergabe allein, sondern auch schon durch sich selbst. Man darf ruhig behaupten, daß die überwiegende Mehrzahl der Hörer beim Gesang in erster Linie *poetisch*, erst in zweiter Linie *musikalisch* angeregt wird. Darauf beruht zum großen Teil die allgemeine Empfänglichkeit für denselben und die große Macht und Wirkung, die ihm zugeschrieben wird. Fesselt und ergreift der Text nicht, so wird die Musik um so schwerer und seltener gewürdigt werden; weiß aber der Sänger die Worte deutlich und ausdrucksvoll zur Geltung zu bringen, so hat er schon halb gewonnen und kann der Wirkung seines Gesamtvortrages um so sicherer sein.

Leider wird diese unanfechtbare Wahrheit noch viel zu wenig beachtet; es herrscht noch viel zu viel Unklarheit und Unkenntnis darüber. Wir Deutsche sollten uns Franzosen und Italiener zum Muster nehmen; an Liebe zur Muttersprache werden wir doch hoffentlich nicht hinter ihnen zurückstehen wollen. Wir sollten uns viel eingehender und sorgsamer mit

Aussprache. *unserer eigenen Sprache* beschäftigen; dann würden wir nicht behaupten, daß sie unsangbar sei, sondern vielmehr unsern Stolz darein setzen, ihre Kraft und ihren Reichtum poetisch-musikalisch erweisen und verwerten zu lernen. Wir behandeln

aber unsere Muttersprache viel zu nachlässig. Die Art, wie wir uns derselben im täglichen Verkehr bedienen, taugt natürlich nicht zu künstlerischen Zwecken.

Vor allem entbehrt sie der Korrektheit; undeutlich zu sprechen, ist eine große allgemein verbreitete Untugend. Silbe für Silbe, Wort für Wort klar und verständlich herauszubringen, dazu bedarf es bewußter Anstrengung. Ich kann nur dringend raten, diese Kunst täglich gewissenhaft zu üben. Man wird sich anfangs geradezu affektiert vorkommen; aber die peinlichste Sorgfalt ist unerläßlich.

Um schönes Deutsch sich anzueignen, hat jeder eine ganze Reihe dialektischer Eigentümlichkeiten abzustreifen. Jeder Sprachlaut muß zu seinem Recht kommen; nichts darf verschluckt oder gequetscht werden, nichts näseln oder gaumig klingen. Reine, volltönende Vokale, energische, in hart und weich scharf geschiedene Konsonanten geben erst ein richtiges sprachliches Bild.

Mit einem Wort: wir müssen unsere eigene Sprache ebenso bewußt beherrschen lernen wie eine fremde. Statt dessen pflegen wir es gerade umgekehrt zu machen: wir behandeln die fremde Sprache ebenso gleichgültig und nachlässig wie die eigene. Darum lernen wir so schwer richtige Aussprache, z. B. des Italienischen, das für den Gesang von so großer Wichtigkeit ist. Wir sprechen es mit dumpfen Vokalen und stumpfen Konsonanten und sind eigensinnig genug, zu glauben, das sei genügend. Wir schulen unser Ohr nicht zur Auffassung feinerer Unterschiede und verschließen uns dadurch alle Möglichkeit, irgend eine Sprache, selbst unsere eigene, lautlich zu beherrschen. Und doch ist das alles nur Vorbedingung zu weit Höherem.

Ausdruck.

Erst wenn wir frei und rein über unsere Aussprache verfügen, können wir dieselbe auch ausdrucksvoll gestalten. Haben wir erst gelernt, darauf zu achten, so werden wir bald

entdecken, welcher Verfeinerung der Geschmack in dieser Beziehung fähig ist. Hören wir nur aufmerksam zu, wenn gute Redner auf der Kanzel, im Parlament, auf der Bühne oder sonst vortragen, wie ungemein wechselnd sie nüancieren. Ihnen muß der Sänger nacheifern. Es empfiehlt sich dringend, täglich größere oder kleinere Abschnitte in guter Poesie und Prosa laut zu lesen; um aber die eigene, stets mangelhafte Kontrolle zu ergänzen, ist es besser, recht häufig andern vorzusprechen, natürlich nur Personen von Bildung und Geschmack, von deren Urteil Belehrung zu erhoffen ist. Nur so lernt sich eine schöne und charakteristische Aussprache. Speziell auch jeder Gesangstext muß zuerst laut und behutsam gesprochen werden, um den Sinn und die Stimmung desselben zu erfassen. All die tausend feinen Unterschiede in Länge und Kürze, in offener Helle und gedecktem Dunkel der Vokale, sowie in Schärfe und Milde, Härte und Weichheit der Konsonanten sind für den Gesangsvortrag außerordentlich wichtig; sie müssen schon von vornherein genau erfaßt und dem Ohr genau eingeprägt werden, noch bevor die Musik hinzutritt. Erst wenn das Sprechorgan diesen ganzen Reichtum zu freier Verfügung hat, kann an eine geschmackvolle, stilistisch reine Verbindung von Wort und Ton gedacht werden.

Die Musik. Andrerseits muß nun aber der Sänger auch musikalisch eine sichere technische Grundlage haben; er muß seine Stimme bilden und schulen wie ein Instrument. So unglaublich es klingen mag, auch diese Forderung bleibt häufig unerfüllt; viele meinen, die Stimmbildung sei Nebensache. Ich vermute den Grund dieser befremdenden Erscheinung in einer weitverbreiteten laienhaften Überschätzung der Naturbegabung.

Man glaubt vielfach, gutes Stimmaterial sei die Hauptsache und verbürge den Erfolg mehr als alle Gesangskunst. Nun ist es ja richtig, daß ohne Stimmbegabung auch die

größte Technik nicht befriedigt, während umgekehrt eine glänzende Stimme auch ohne besondere Schulung zu wirken vermag. Aber man täusche sich doch nicht über zwei unerbittliche Wahrheiten. Die pompöseste Stimme wird ohne richtige Stimmbildung rasch verblühen und versagen, während tüchtige Schulung die Stimme schont und erhält. Und der Natursänger, der nur durch Stimmglanz wirkt, kann erfreuen oder blenden, niemals aber tiefe, innerliche Wirkung üben, sondern selbst in den Tagen des größten Triumphes nur oberflächlich, äußerlich Effekt machen. Nichts verrauscht rascher als ein solcher, allzuleicht gewonnener Erfolg; man wird der „Stimmprotzerei" bald müde und ist dann sehr enttäuscht über den Mangel an künstlerischem Wert, der durch den glänzenden Schein notdürftig verhüllt war. Das Traurigste aber ist dann die Stimmruine, die nichts mehr zu bieten vermag als Entschädigung für den Verlust. Die Stimme.

In solcher Betrachtung liegt Mahnung und Trost zugleich: ernste Mahnung für solche, die in leichtsinnigem Vertrauen auf vorhandene oder auch nur vermeintliche Stimmbegabung, stolz auf ein paar flotte hohe Naturtöne, taub für wohlmeinende Ratschläge ihre Ausbildung vernachlässigen und einen kurzen Rausch in der Regel mit böser Ernüchterung büßen — und reicher Trost für alle diejenigen, welche die Natur nicht mit außerordentlichen Stimmitteln begnadet hat, welche aber auch nicht Eitelkeit und Einbildung, sondern innerer Drang und echte Begeisterung zum Künstlerberufe treibt.

Als Ideal bleibt freilich: bedeutende Stimme in vollendeter Ausbildung; aber der größere Nachdruck liegt auf der letzteren. Und überdies entwickelt sich die Stimme unter gediegener Schulung oft in geradezu überraschender Weise, während manche phänomenale Begabung, auf sich selbst angewiesen, hinter den allzukühnen Erwartungen zurückbleibt. Stimmbildung.

Wer also nur überhaupt soviel Stimme besitzt, daß es

sich lohnt, sie auszubilden, der darf die Zuversicht hegen, daß es ihm bei redlichem Streben und emsigem Fleiß gelingen werde, ein schönes Ziel zu erreichen. Allerdings ist die Beantwortung dieser ersten Hauptfrage, ob nämlich die vorhandene stimmliche Begabung ausreichend sei, oft sehr schwer. Hier ist vor allem zu unterscheiden, wie hoch die Ansprüche an die eigene Zukunft gestellt werden.

Wer nur zu Hause singen will, braucht wenig Stimme; wer es sich aber zum Beruf erwählt, kann nicht vorsichtig genug sein. Viele lassen sich durch den Beifall, mit dem man im Freundeskreise nur allzu freigebig zu sein pflegt, zu dem Glauben verleiten, es genüge ihre Begabung auch für die Öffentlichkeit. Sie ahnen nicht, was dazu gehört, um Lieder in einem Konzertsaal zur Geltung zu bringen oder gar größere Partien mit Orchester und Ensemble zu bewältigen. Vollends wer zur Bühne gehen will, der prüfe gewissenhaft, ob die Stimme Kraft und Ausdauer für die hochgespannten Anforderungen verspricht, denen sie da genügen muß. Meiner Überzeugung nach ist es weit besser, diese Fragen zu streng als zu leicht zu nehmen, und weit verdienstvoller, abzuraten als zuzureden. Das wahre Talent wird sich nicht abschrecken lassen; und nur ein solches hat gegründete Aussicht auf Erfolg.

Noch viel ernster aber erscheint mir die weitere Frage, ob Kraft und Ausdauer zu dem schwierigen, anstrengenden
Studium. Studium vorhanden sind, ohne welches eine richtige Stimmbildung unmöglich ist. Wer wirklich singen lernen will, sollte sich bewußt sein, daß er ebensoviel Mühe und Energie aufzuwenden hat, wie jeder Instrumentalist; bequem machen darf er sich's nicht.

Der Sänger soll absolute Herrschaft über sein Organ erringen; jeder Ton soll ihm in jeder Lage, Dauer, Stärke, Färbung und Verbindung frei, leicht und sicher zu Gebot

stehen. Das ist eine gewaltige Aufgabe, deren Lösung zwar in den seltensten Fällen gelingt, doch aber als ideales Ziel erfaßt und immer im Auge behalten werden muß. Wer sich die Schwierigkeiten klar macht, die derselben zahllos im Wege stehen, wird die entscheidende Wichtigkeit technischer Ausbildung begreifen.

Merkwürdigerweise stellt sich der Mensch zum Singen meistens sehr ungeschickt; er thut gerade das, was die Tonerzeugung behindert, statt sie zu fördern, und mißhandelt sein Organ oft in grausamer Weise. Nichts ist verkehrter, als zu glauben, der Gesang entströme leicht und ungezwungen, ganz von selbst und ohne Schulung jeder menschlichen Kehle. Gerade das Gegenteil: mit wenigen glücklichen Ausnahmen, die als solche sofort auffallen, geberdet man sich nirgends unnatürlicher und unvorteilhafter, als wenn man singen soll; eine Menge von schlechten Angewohnheiten sind abzulegen, bevor von einer richtigen Tonbildung die Rede sein kann.

Auch darüber herrscht noch verwunderliche Unklarheit. Oft wird mangelndem Ausdruck und Vortrag zur Last gelegt, was sich einfach aus technischer Fehlerhaftigkeit erklärt; wenn das Organ, das Instrument des Sängers, diesem nicht gehorcht, wie soll er es denn künstlerisch verwerten? Bei ruhiger Überlegung muß die Notwendigkeit technischer Studien einleuchten; aber immer wieder versucht man sich über die fatale Wahrheit hinwegzutäuschen.

Wahl des Lehrers.

Ein wunder Punkt ist ferner gerade hier die Wahl des Lehrers. Es gibt bei uns Gesangslehrer und -Lehrerinnen in so großer Anzahl, daß viele der Frage, an wen sie sich wenden sollen, schier ratlos gegenüberstehen. Und es ist doch in erster Linie Vertrauenssache. Wenig ermutigend wirkt es, daß nach gar so viel verschiedenen Methoden gelehrt wird; viel zu viel ist darüber ins Publikum gedrungen und hat verwirrt und geschadet. Man sollte meinen, es könne doch nur

eine einzige richtige Methode geben, nur einen einzigen Weg, wenn auch in mannigfaltiger Ausgestaltung. Die Individualisierung im Gesangsunterricht erscheint mir als große Hauptsache.

Wie jeder Mensch überhaupt, so ist auch jeder Sänger in seiner ganzen Anlage und Stimmbegabung verschieden, bedarf also auch besonderer Behandlung. Nicht die Stärke, sondern die Schwächen der Stimme sind, soweit irgend kenntlich, zum Ausgangspunkt der Ausbildung zu nehmen und unausgesetzt zu berücksichtigen. Der bequemste, aber auch falscheste Weg wäre der, sich auf einige leicht ansprechende Töne zu stürzen und diese möglichst glänzend zu gestalten; darunter leidet dann alles.

Wir haben erschreckend viel Sänger mit vernachlässigter Mittellage, deren Klangarmut unangenehm auffällt; es gelingt fast niemals, das Versäumte nachzuholen, und der Mangel wird immer empfindlicher fühlbar. Auf die Mittellage wird also das Hauptaugenmerk zu richten sein; Höhe und Tiefe schließen sich dann leichter an. Lehrer und Schüler müssen eben verständig sein; wenn auch durch Fleiß und Ausdauer unglaublich viel zu erreichen ist, so läßt sich doch nichts erzwingen.

Fehler und Gefahren.

Am bittersten rächt sich jegliches Forcieren; davor muß am allernachdrücklichsten gewarnt werden. Bis an die äußerste Grenze der Möglichkeit eine Stimme zu treiben, ist schon gefährlich; nur einen Schritt weiter, und sie ist ruiniert. Umfang und Stärke der Stimme hängen ja von unabänderlichen physischen Bedingungen ab, von der körperlichen Konstitution des Sängers, die derselbe durch rationelle Gesundheitspflege kräftigen und stählen, niemals aber von Grund aus umkehren kann. Das Schwierige ist eben in vielen Fällen die rechtzeitige Erkenntnis dieser natürlichen Grenzen.

Unglaubliche Meinungsverschiedenheiten kommen vor, und ebenso zahllose Mißgriffe. Schon über den Charakter

einer Stimme, als Sopran oder Alt, als Tenor oder Baß. In noch viel höherem Grade über ihre besonderen Fähigkeiten, ob groß oder klein, dick oder dünn, schwer oder leicht, dunkel oder hell, dramatisch oder lyrisch, und wie man es sonst bezeichnen mag.

Je größer die Unsicherheit, um so mehr Vorsicht ist geboten. Hier gilt als oberster Grundsatz: nicht künsteln, nicht experimentieren; nicht nach der Schablone, sondern von Fall zu Fall, so ruhig wie möglich vorgehen. Bei unermüdlich gewissenhafter Arbeit muß es sich doch herausstellen, wie man daran ist.

Falscher Ehrgeiz ist ebenso gefährlich wie nachlässige Bequemlichkeit. Man beherzige doch immer, daß es nicht darauf ankommt, was man alles aus einer Stimme herausarbeitet, sondern darauf, ob sie dabei gedeiht und gewinnt. Nur das Gesunde hat Wert und Dauer; nur was leicht, frei und sicher ertönt, klingt auch schön. Es ist oft zum erbarmen, wie Stimmen aus ihrer natürlichen Lage und Art herausgerissen und gewaltsam in einen ganz fremden Charakter gepreßt werden, der sie dann beengt und selbstverständlich niemals zu voller Entfaltung gelangen läßt.

Der Lehrer muß von vornherein die richtige Diagnose treffen, wie der Arzt; sonst verfehlt er die ganze Behandlung. Ergeben sich Zweifel und Irrtümer, so muß er seinen Plan ändern, ehe es zu spät ist. Wir hätten mehr schöne Stimmen, wenn nicht gar so viele verdorben würden; das ist die Überzeugung aller Verständigen. Diagnose.

Befindet sich aber der Schüler in guter Hand, so muß er auch das Seinige dazu thun. Die Stimmbildung ist nicht nur vom Lehrer zu erwerben, sondern durch eigene, tägliche, gewissenhafte Übung fortgesetzt zu sichern und zu festigen. Übung. Die größten Gesangskünstler üben in solcher Weise; um so mehr muß es der Anfänger genau nehmen. Die bekannten Übungen

in gehaltenen, auf- und abschwellenden Tönen, dann in Tonverbindungen aller Art, stufenweise bis zur Tonleiter in ganzen und halben Tönen, sowie in allen Intervallen und Arpeggien, mit unermüdlich peinlicher Aufmerksamkeit auf Ansatz und Klang, sind unentbehrlich und gar nicht genug zu empfehlen.

Freilich dürfen sie nicht gleichgültig, mechanisch abgeleiert werden; sie erfordern die gespannteste Aufmerksamkeit. Das eigene Ohr muß so erzogen werden, daß man an dasselbe als an den strengsten Richter appellieren kann. Es wird gar so gern betrogen und soll doch unerbittlich sein. Das ist vielleicht das Allerschwerste; wer es erreicht, daß das eigene Ohr ebenso scharf korrigiert, wie das fremde, der hat gewonnen.

Man muß also auch das erst lernen, in ersprießlicher Weise zu üben; denn nur sehr selten wird man in der Lage sein, dies unter Kontrolle zu thun. Man muß sich zur Selbstkritik erziehen, und das erfordert große Selbstverleugnung. Damit lösen sich dann auch die weiteren Fragen nach allen Besonderheiten im technischen Studium. Lehrer und Schüler werden erkennen, für was die Stimme sich speziell eignet. Ohne Verzicht auf Lieblingswünsche und ohne Kampf gegen eigene Voreingenommenheit mag es selten abgehen; aber der Lohn bleibt nicht aus.

Zeit. Wie lange Zeit zur musikalisch-technischen Ausbildung des Sängers erforderlich ist, darüber läßt sich keine allgemeingültige Regel aufstellen. Soviel ist sicher, daß man heutzutage viel rascher fertig zu werden vermeint, als früher; dafür bleiben eben auch die meisten auf halbem Wege stehen.

Wie oft kann man z. B. sagen hören: „Koloratur und Triller brauche ich nicht; in der Musik, die ich singe, kommen sie nicht vor." Das ist unglaublich kurzsichtig gesprochen. Koloratur und Trillerübungen sind für die Geschmeidigkeit der Stimme von so hohem Wert, daß man sie niemals vernach-

lässigen sollte; oder wollen wir im Ernst glauben, daß etwa eine große dramatische Stimme an Kraft und Glanz verliert, wenn auch ihre Beweglichkeit geübt wird? Gerade die Einseitigkeit ist vom Übel; was der Stimme schwer wird, muß erst recht geübt werden; bis zur Trägheit darf die Nachgiebigkeit gegen die Individualität nicht gehen.

Wohl aber hat der Sänger Mittel und Wege zum Selbststudium zu erforschen, damit er sich weiterhelfen kann, auch wenn er aus äußeren oder inneren Gründen keinen Lehrer mehr zur Seite hat. Es wäre thörichte Einbildung, jemals den Zeitpunkt für gekommen zu erachten, an welchem man ausgelernt habe. An der technischen Vervollkommnung arbeitet der Sänger lebenslang; damit erhält er sich seine Stimme frisch und gesund bis ins Alter.

Bildung.

Von hohem Werte ist dabei eine möglichst allgemeine musikalische Bildung: wenigstens soviel Klavierspiel, daß es zur eigenen Begleitung ausreicht; Kenntnis der Grundlagen der Harmonielehre, welche für Treffsicherheit und reine Intonation wichtig ist; Interesse auch an anderen Instrumenten und am Orchester, wodurch das Gehör wesentlich geschärft und verfeinert wird. Jede Gelegenheit, etwas Gutes zu hören, sollte freudig ausgenützt werden; denn gar vieles läßt sich ablauschen, was die beste Unterweisung sonst nicht deutlich zu machen im stande ist. Je reicher die gesamte musikalische Anregung, desto besser für den Sänger. Nicht jedem wird das Gleiche geboten; aber auch nicht jeder versteht gleich gut auszunützen, und jedes Versäumnis ist bedauerlich.

Wort und Ton.

Hat der Sänger sich sprachlich und musikalisch die nötige technische Unterlage geschaffen, verfügt er über Stimme und Aussprache in genügender Weise, dann mag er daran gehen, beides zu vereinigen, Wort und Ton im Gesang zu verschmelzen. Hier stehen wir vor einer neuen Frage: wie kommt eine solche innige Verbindung von Wort und Ton zu stande?

Die Sache scheint sehr einfach und bietet doch unerwartete Schwierigkeiten der mannigfachsten Art, selbst dann, wenn die bisher erörterten Vorbedingungen erfüllt sind. Wort und Ton müssen einander sorgfältig angepaßt werden; keines von beiden Elementen darf das andere beeinträchtigen; dazu muß wieder eine besondere technische Gewandtheit erworben werden.

Vokale. Die Vokale, sagt man, sind das Musikalische, das Melodische in der Sprache; sie müssen also auch leicht zu singen sein. Nun sollen sie aber alle auf jeden Ton, gleichviel ob hoch oder tief, rund und voll angeschlagen werden; werden sie in der Höhe spitz oder dünn, in der Tiefe dumpf oder hohl, so beeinträchtigt das sofort den Klang. Treffen auf einen Vokal mehrere Töne, so muß er sich doch ganz gleich bleiben; Diphthonge aber dürfen nicht sofort als Doppellaute angeschlagen werden, sondern der zweite Vokal (i oder u) muß erst ganz zuletzt kurz nachklingen. Der häufigste und häßlichste Fehler sind flache, tonlose Vokale, besonders empfindlich in der Mittellage. Jeder muß eben das am meisten üben, was ihm am schwersten fällt; das ist individuell sehr verschieden. Alle Vokale in jeder Lage gleich gut und leicht herauszubringen, ist nur wenigen möglich; der eine quetscht das e und das i, der andere das o und das u; und auch ein schönes, volles a will gelernt sein. Feinere Unterschiede, wie ä und ö neben e, ü neben i, erfordern besondere Sorgfalt. Alle Errungenschaften einer guten, dialektfreien Aussprache müssen sich hier, in Verbindung mit der Musik, erst wieder neu bewähren.

Nur das geschulte Ohr vermag allerlei Geschmacklosigkeiten zu vermeiden; es wird auch oft vermitteln müssen, wenn nämlich der Komponist dem Texte nicht genau genug gefolgt ist. Sehr häufig muß ein kurzer Vokal auf eine lange Note oder Tonreihe gesungen werden, auch umgekehrt ein langer auf eine kurze. Der Eindruck darf aber doch kein sprachwidriger sein und ebensowenig der musikalischen Korrekt-

heit Abbruch geschehen. In solchen Fällen alles deutlich und verständlich, und zugleich schön und ausdrucksvoll zu gestalten, erfordert große Übung. Noch dazu sind wir außerordentlich empfindlich gegen mangelhaftes Vokalisieren; es kann ebenso verdrießlich als lächerlich wirken.

Konsonanten.

Ganz falsch aber wäre es, zu glauben, mit guter Vokalisation allein sei es schon gethan, und die Konsonanten seien etwa weniger wichtig. Im Gegenteil: diese muß man zur Deutlichkeit und Schönheit im Gesang wie in der Deklamation womöglich noch peinlicher genau nehmen, als jene. Die deutsche Sprache zeichnet sich ja geradezu durch ihren Konsonantenreichtum aus (z. B. vor der italienischen); fast jeder Vokal ist bei uns konsonantisch umrahmt, und mit Konsonantenhäufungen sind wir oft verschwenderisch. Nicht nur dem Ausländer erschwert diese Eigentümlichkeit die Erlernung unserer Sprache; auch uns selbst ist sie, zumal beim Singen, oft recht hinderlich. Man kann ja die Konsonanten nicht, wie die Vokale, auf die Töne selbst anschlagen; sie sind an sich tonlos und müssen deshalb recht eigentlich zwischen die einzelnen klingenden Töne hineingeschmuggelt werden, aber so präcis wie möglich, damit die ganze Tonreihe keine fühlbare Unterbrechung leidet. Man thut am besten, Anfangs- und Schlußkonsonanten zuerst zu üben, dann erst solche in der Mitte zwischen Vokalen, und auch hier vom Einfachsten zum Kompliziertesten langsam aufzusteigen, bis man selbst die unsangbarste Gruppierung bewältigt.

Dialektische Unarten sind ganz besonders streng zu bekämpfen, hart und weich, scharf und mild, spitz und breit aufs genaueste zu trennen und die Bestimmtheit beim Singen gegenüber dem Sprechen noch zu steigern. Nicht allgemein bekannt zu sein scheint die Thatsache, daß l, r, m und n auch ohne Vokal gesungen werden können und demnach als „klingende Konsonanten" den Übergang am leichtesten vermitteln; sie sind deshalb fleißig einzuüben.

So wird man bald inne werden, wie viel dazu gehört, um alle Lautgruppen in allen Tonlagen mühelos zu beherrschen. Denn schließlich soll doch alles frei und ungezwungen, ohne Ziererei und Anstrengung, möglichst natürlich herauskommen. Was es bedeutet: gut aussprechen und „deklamieren", das ergibt sich uns nun, da wir einen Schritt weiter gehen.

Nur wer alles kann, wählt davon von Fall zu Fall das zu künstlerischer Verwendung Geeignete aus; wer über keinen Vokal und Konsonanten mehr stolpert, dem sind in Verbindung von Wort und Ton zahllose Feinheiten ermöglicht.

Phrasierung. Auf die bisher verlangten Einzelstudien baut sich das auf, was wir Phrasierung nennen. Es genügt nicht, Wort und Ton korrekt im einzelnen zu bringen; beide müssen auch in gehörigen Gruppen erscheinen. Denn der Mensch denkt, spricht und singt nicht in abgerissenen Silben oder Wörtern, sondern in zusammenhängenden Sätzen; und treffend spricht man auch von einer musikalischen „Phrase": die Töne führen kein Sonderleben, sondern bilden Familien. Es ist unerträglich, wenn ein Redner Wort für Wort einzeln hervorstößt, ohne das Satzgefüge sinngemäß zu betonen; und es ist geradezu unmusikalisch, die Töne abgehackt herauszupoltern und damit ihr ganzes Gewebe zu zerreißen.

Ich empfehle auch hier wieder genaueste Einzelübung. Erst spreche man das Gedicht so sorgfältig, als ob es sich um einen recitierenden Vortrag handelte, mit voller Berücksichtigung des Versmaßes und Satzbaues. Dann singe man ohne Text die Melodie, um sich über deren musikalische Führung klar zu werden. Hier kann der Sänger viel vom Instrumentalisten lernen; denn die musikalische Phrase ist immer von gleicher Selbständigkeit und Bedeutung: ihr Aufsteigen, ihren Gipfel, ihr Absteigen zu erfassen ist die Grundbedingung alles Verständnisses.

Nun aber heißt es sprachlichen und musikalischen Satz

vereinigen. Je besser die Musik zum Texte stimmt, um so leichter ist das. In dieser Beziehung geben viele poetisch wertlose, schablonenhaft gehaltene Texte gute Muster ab. Je selbständiger aber Text und Musik gehalten sind, desto näher liegt die Gefahr, daß sie sich nicht vollständig decken, oder doch nur im ganzen, nicht in allen Einzelheiten. Der gebildete Sänger kann es wohl beurteilen, ob ein Komponist gut deklamiert und verständig phrasiert; es gilt unverdrossen bis ins kleinste Detail dem Verhältnis von Text und Musik zu einander nachzugehen, dann löst sich manches Rätsel, mancher scheinbare Widerspruch.

Als Hauptaufgabe stelle sich der Sänger thunlichste Verschmelzung beider Elemente vor, ohne Bevorzugung oder Verkürzung des einen oder des andern. Dieser harmonische Gesamteindruck ist aber nur durch Kompromiß zu erreichen; ganz unmerklich muß doch einmal sprachlich, das andere Mal musikalisch nachgegeben werden. Die wichtigsten, für Sinn und Wert des Gedichtes entscheidenden Worte dürfen unter keiner Bedingung leiden, ebensowenig die Hauptmomente der Melodie. Man lerne also unterscheiden und das Wesentliche hervorheben; alle eigensinnige Pedanterie, alle vordringliche Absichtlichkeit ist vom Übel.

Freilich geht es damit nicht so schnell und leicht. Alles technisch Errungene kommt hier zur Verwertung; aber es muß bereits mit überlegenem künstlerischen Verstand beherrscht werden. Daß man an wertlose Kompositionen keine Mühe zu verschwenden braucht, ist selbstverständlich; je wertvoller, desto interessanter und lehrreicher stellen sie sich dar.

Eine ganz hervorragende Rolle spielt dabei die Atemführung. Unbegreiflicherweise wird gerade diese oft ganz nebensächlich behandelt; und es kann doch gar nicht genug eingeschärft werden, daß sie für alle Phrasierung entscheidend ist. Man soll tief und voll einatmen, ruhig und gleichmäßig aus- Das Atmen.

atmen, jenes möglichst rasch, dieses möglichst langsam lernen. Darauf beruht nicht nur die Sicherheit, Kraft und Schönheit der einzelnen Töne, sondern noch viel mehr die der Tonverbindungen. Nur wer seinen Atem vollständig in der Gewalt hat, kann beliebig kürzere oder längere Perioden in Wort und Ton zusammenfassen.

Wann geatmet werden soll, das ist im allgemeinen leicht zu sagen: an den Einschnitten, welche Text und Musik ergeben, nicht etwa mitten in der Phrase oder gar mitten im Wort. Aber im einzelnen Falle gibt es vielfach Zweifel. Manchmal mutet der Komponist dem Sänger mehr zu, als dieser leisten kann; denn auch der ergiebigste Atem findet seine natürlichen Grenzen. Oft fühlt man deutlich, was alles in sinnvoller Phrasierung auf einen Atemzug zu nehmen wäre, und ist doch außer stand, diese Forderung zu erfüllen. Solchen umfangbaren Stellen gegenüber schärfe und verfeinere man unausgesetzt das eigene Gefühl zur Unterscheidung.

Vernünftige Atemeinteilung hilft über manches hinweg, was zuerst unüberwindlich schien. Man atme sparsam, verschwende nicht von vornherein und bereite die unangenehmsten Momente gehörig vor. Im Notfall, allerdings nur im äußersten, hilft eine leichte Textveränderung; ich ziehe eine solche der Undeutlichkeit und dem Forcieren vor. Nur keine Geschmacklosigkeit! Zuerst wird man immer die äußerste Mühe und Geduld aufzuwenden haben, bevor man zu solchen Auskunftsmitteln seine Zuflucht zu nehmen sich gezwungen sieht.

Vielleicht noch schwieriger, jedenfalls heikler zu entscheiden sind diejenigen Fälle, in welchen Text und Musik nicht den gleichen Einschnitt ergeben, die musikalische Phrase also andere Atemeinteilung verlangt als die sprachliche. Es hilft nichts, die Schuld an solchem Mißverhältnis dem Komponisten aufzubürden; verantwortlich erscheint zunächst und unmittelbar stets nur der Sänger. Er muß also in seiner Zwangslage

lavieren; er muß sich darüber klar werden, wo der Text und wo die Musik in der Phrasierung obsiegen darf. Melodisch fesselnder Reiz läßt oft momentan übersehen, was poetisch gesündigt wird; meistens aber wird man dem Text nicht Gewalt anthun dürfen, sondern lieber musikalisch etwas opfern, freilich aber auch nicht gleich allzuviel, sondern nur das unbedingt Nötigste.

So seien denn tägliche Atemstudien dem Sänger dringend empfohlen. Er wird bald gewahr werden, wie groß und wertvoll die Fortschritte gerade in der Atemführung sind, gesunde Anlage und gewissenhafte Übung vorausgesetzt. Ohne richtige, geschmackvolle Phrasierung müßten ihm die höchsten und letzten Ziele seiner Kunst ewig unerreichbar bleiben.

Nach allseitiger gründlicher Vorbereitung geht der Sänger schließlich daran, den eigentlichen, im höheren Sinn künstlerischen Teil seiner Aufgabe zu erfüllen. Er hat ein poetisch-musikalisches Kunstwerk vorzutragen. Um die Intentionen des Dichters und des Komponisten verwirklichen zu können, muß er dieselben vor allem richtig auffassen. Das heißt nicht mehr und nicht weniger als: er muß sich in dieselben so einleben, daß er sie nachzuschaffen vermag; Text und Musik müssen ihm so vertraut werden, als wären sie seinem eigenen Ich entsprungen. Das ist eine starke, aber unerläßliche Forderung. Auffassung.

Um ihr zu genügen, nehme man zuerst wieder das Gedicht allein zur Hand und lasse es in seiner Eigenart auf sich wirken, damit Sinn und Stimmung starken, lebendigen Eindruck machen. Sodann verfolge man es in seinem Aufbau, seiner Entwicklung, seinen Steigerungen, merke auf den Wechsel des Ausdrucks, auf die besonderen Absichten des Dichters, beachte auch die leisesten, feinsten Wendungen und lege sich so das Ganze wie das Einzelne zurecht. So eingehendes Verständnis will mit Fleiß erworben sein; alle Kräfte müssen

angespannt, Kopf und Herz gleichermaßen daran beteiligt werden, dem Dichter vollständig nachempfinden zu lernen.

Ähnlich verfährt man, um den Komponisten zu würdigen. Man thut gut, auch die Musik erst ohne Text, gleichsam rein instrumental zu studieren, auch sie sorgsam zu zergliedern, um den melodischen und harmonischen Bau in allen einzelnen Zügen zu begreifen. Und nun nimmt man Text und Musik zusammen; nun ergibt sich, wie eines das andere begründet und erläutert. Vieles, was getrennt noch zweifelhaft war, steht jetzt auf einmal klar vor uns; bald zeigt der Dichter, bald der Komponist den Weg zum Gesamtverständnis, und wir erkennen, daß wir es mit wirklicher Einheitlichkeit der beiden zu thun haben.

Diese Einheitlichkeit ist freilich keine von vornherein gegebene, sondern eine mit bewußter künstlerischer Absicht gemachte, daher oft unvollkommene, oft recht eigentümliche, schwerverständliche. Denn sie hängt von der Art und Weise ab, wie der Komponist den Dichter verstanden und demgemäß dessen Worte in seine Töne gefaßt hat.

Ausdruck. Die Kunst ist unendlich reich und mannigfaltig im Ausdruck; davon können wir uns leicht überzeugen, wenn wir verschiedene Kompositionen zu demselben Texte mit einander vergleichen. Je bedeutender der Meister ist, desto origineller faßt er auch den Dichter. Ich möchte es am liebsten so bezeichnen: der Komponist liest zwischen den Zeilen; er deutet und dichtet vieles aus, was im Text verborgen liegt und oberflächlicher Betrachtung auch ewig verborgen bleibt; er wird selbst zum Poeten und gibt uns eine ganz neue, in ihrer Art einzige Betonung des Dichterworts.

Da kann es denn leicht begegnen, daß die Musik nicht gerade der Auffassung entspricht, die wir uns vom Texte gebildet haben; um so eifriger müssen wir suchen, bis wir den Grund davon entdecken. Nichts ist falscher und anmaßender

als Voreingenommenheit und vorschnelles Urteil. Ordnen wir unsere eigene Empfindung bescheiden unter, so gewinnen wir dadurch Bereicherung und Vertiefung unserer Anschauung. Wir werden doch dem Komponisten das Recht subjektiver Auffassung und Ausgestaltung nicht verkümmern wollen? Auch er hat sich in den Text eingelebt, als hätte er ihn selbst gedichtet (ein Fall, der immer noch zu den Seltenheiten gehört), und gibt uns nun eine selbständige Neuschöpfung; die Achtung vor seiner künstlerischen That zwingt uns, nach deren Verständnis zu ringen, auch wenn uns dasselbe noch so fern zu liegen scheint. Wer dem Genius in seine Rüstkammer blicken will, darf es nicht leicht und bequem nehmen; er muß es ernster, künstlerischer Anstrengung wert erachten.

Phantasie.

Hier vor allem gilt es, sich klar zu machen, wie weit die eigene Begabung trägt. Lebhafte Phantasie muß der Sänger besitzen, die dem Dichter und Komponisten überallhin zu folgen vermag. Jeder mag an sich selbst die Erfahrung machen, daß ihm zunächst nur das eine oder das andere naheliegt: das Weiche, Zarte, Sinnige, Schwärmerische, Wehmütige, Traurige, oder das Kräftige, Frische, Kerngesunde, Lebensfrohe, das helle Licht oder der tiefe Schatten, der Tag oder die Nacht, die Zuversicht oder die Entsagung, der Glaube oder die Verzweiflung, der Gott oder der Dämon, und wie man sonst alles das bezeichnen will, was uns Menschen bewegen und erregen kann.

Gar zu leicht verfällt man in den großen Fehler, der eigenen Naturanlage zuviel nachzugeben, weil das viel leichter ist und weil man dabei das angenehme Gefühl hat, sich auf vertrautem Gebiet zu bewegen und des Erfolges sicher sein zu dürfen. Das ist aber nicht nur eine Einseitigkeit, sondern auch eine Täuschung. Wer sich immer nur bequem auf das beschränkt, was ihm zunächstliegt, dem bleibt nicht allein alles andere fremd: er steht sogar auf seinem ureigensten Gebiete viel weiter zurück, als er glaubt.

Gegensätzlichkeit herrscht im Leben und muß auch in der Kunst lebendig sein. Wie man zu sagen pflegt, daß man im Leben Glück und Unglück, Freude und Leid nur dann recht kennt, wenn man beides gekostet hat, so muß man auch in der Kunst das Gegenstück zum eigenen Ich erfassen, um dieses selbst auszugestalten. Zwischen beiden Polen bewegt sich eine Welt von Stimmungen und Empfindungen, deren Reichtum und Mannigfaltigkeit unerschöpflich erscheinen.

Man schreite auch hier behutsam vorwärts, vom Einfachsten bis zum Kompliziertesten. Gedanken und Gefühle sind nicht nur unabsehbar weit und hoch und tief, sondern innerhalb ihrer Grenzen unendlich feiner Abstufung und Mischung fähig.

Poesie. Die Poesie erschließt alle Wunder unseres Seelenlebens, sie zeigt uns die verborgensten Falten unseres Inneren, oft in erschreckender Deutlichkeit, oft nur in leiser Andeutung, dem allein faßbar, dessen Empfänglichkeit ebenbürtig ist. Die Musik aber besitzt die merkwürdige, niemals befriedigend erklärte, immer wieder aber trotz aller Ablehnung mit Entzücken bewunderte Fähigkeit, sich dem allem anzuschmiegen und das überreiche Gemälde für das innere Auge und Ohr zu vollenden. Das aber ist der Zauber des Gesanges, daß er die beiden Künste eng verschwistert, die Dichtkunst mit begrifflich bestimmtem Wort, die Tonkunst mit nicht minder ergreifendem, wenn auch niemals greifbar zu fassendem Ausdruck des Gefühls, beide einander läuternd und vertiefend.

Wer also mit glücklichem Spürsinn in all diese geheimen Wechselbeziehungen eindringen will, der muß selbst zum Dichter werden. Sagen wir es offen heraus: der Sänger muß Poet und Psycholog sein; nur dann kann die poetisch-musikalische Idee sich ihm offenbaren. Das läßt sich freilich nicht erzwingen und bleibt vielen ewig versagt. Aber soviel einem jeden verliehen ist, soll er unermüdlich bilden und schulen;

es wird keinen gereuen. Schon die richtige Auffassung eines Kunstwerkes ist ein Genuß und ermöglicht wenigstens passive Beteiligung daran, nicht in unklarer, oberflächlicher Gefühlsduselei, sondern in bewußtem, nachschaffendem Verständnis.

Vortrag.

Endlich soll der Sänger aber auch die eigene Auffassung seinen Zuhörern mitteilen; dazu bedarf es überzeugenden Vortrags. Diese Kunst wird überall am meisten gepriesen und dem Sänger am höchsten angerechnet. Wer vollendet vorzutragen weiß, der zwingt den Hörer in seinen Bann und läßt ihn unwillkürlich das Kunstwerk so mitempfinden und mitgenießen, wie er selbst es erfaßt hat.

Der Gesangsvortrag erheischt darum einen Meister poetisch-musikalischer Wiedergabe; er krönt alle vorhergehenden Studien durch selbständige Darstellung und Gestaltung. Von richtiger Auffassung zu richtigem Vortrag — das ist der letzte, entscheidende Schritt auf der Bahn künstlerischer Ausbildung.

Der Zauber hinreißenden Vortrags ist von allgemein anerkannter Wirkung, sein Geheimnis aber bleibt vielen unergründlich. Er erfordert die Fähigkeit, die ganze eigene künstlerische Empfindung derartig zusammenzunehmen und so ausschließlich auf das zu lenken, worauf die Phantasie, dem Dichter und Komponisten folgend, gerichtet ist, daß sie ganz in dieser neuen Welt, wie in einer eigenen, lebt und webt und mit unwiderstehlicher Macht zum Ausdruck derselben drängt. Der Hörer muß es glauben, was man ihm vorsingt; er muß es vor sich sehen, was man ihm schildert; und die Art und Weise, wie es ihm vorgetragen wird, muß unbedingt bestimmend wirken auf seine ganze Empfänglichkeit.

Es ist also geradezu schöpferische Kraft, die der Sänger dabei bethätigen muß. Prüfe sich jeder wohl, wieviel er sich zutrauen darf. Nur bei angeborenem Vortragstalent läßt sich diese höchste Kunst lehren und lernen.

Viel gesündigt wird schon dadurch, daß man sich nicht

sorgfältig genug vor alledem hütet, was geeignet ist, den künstlerischen Eindruck des Vortrages abzuschwächen, zu verundeutlichen, zu unterbrechen oder zu stören, den Hörer zu ermüden, zu zerstreuen, zu langweilen oder gar zu verstimmen.

Äußerliches. Alle Äußerlichkeit ist gefährlich. Die geringsten Anzeichen von Eitelkeit beim Sänger verletzen; denn es ist ärgerlich, wenn er sich in den Vordergrund drängen will an Stelle der Sache, der er dienen soll. Jede Spur von Absichtlichkeit bewirkt das gerade Gegenteil von dem gewünschten Eindruck; denn der Hörer hat sofort das Gefühl, als werde sein Verständnis unterschätzt und gewaltsam erzwungen statt frei gewonnen. Am verderblichsten sind jegliche Übertreibungen; nichts ist schlimmer, als der Wahn, man müsse dick auftragen, um stark zu wirken. Das hieße ja von vornherein auf alle feiner organisierten Hörer verzichten und nur auf die plumperen, gröberen unter ihnen rechnen; es ist sehr die Frage, ob diese letzteren wirklich die Mehrzahl bilden — ausschlaggebend sind sie auf keinen Fall. Ich möchte sogar behaupten, daß sehr viel unbewußtes, aber darum nicht minder empfindliches Gefühl gerade für die künstlerische Qualität des Vortrags im Publikum vorhanden ist; der Sänger soll lieber zu hoch von seinen Hörern denken als zu niedrig; er könnte sich sonst bös verrechnen, ganz abgesehen von dem eigenen künstlerischen Bewußtsein, das doch nur dann befriedigt sein kann, wenn auch den Besten genug gethan ist.

Innerliches. Wie aber lernt sich der Vortrag? Mein einziges Wort dafür ist: durch Streben nach echter Innerlichkeit. Nicht von außen kommt dem Künstler seine beste Kraft. Freilich aber auch nicht aus ungezügeltem, überschäumendem Inneren. Er muß Maß halten lernen in jeder Beziehung, sonst schadet er sich selbst. Er muß schon in Haltung und Geberde alles Gezierte, Auffallende und Unschöne vermeiden

und sich vielmehr um ruhigen Ernst und natürliche Anmut bemühen.

Frei von allen Unarten und Manieren stelle er alles, was er gelernt hat, Stimmtechnik, Aussprache, Phrasierung und Auffassung in den alleinigen Dienst der poetisch-musikalischen Idee; tief innerlich empfunden, in allen Einzelheiten durchdacht und doch zu geschlossenem Ganzen gerundet, muß der Vortrag einzig darauf bedacht sein, einem künstlerischen Erlebnis bewußten Ausdruck zu verleihen. Hier zeigt es sich, ob man wirklich fähig ist, sich mit dem Kunstwerk so zu vereinen, daß die eigene Person ganz zurücktritt, daß Dichter und Komponist wirklich selbst zu Wort kommen.

Man täusche sich nicht: es ist das der einzige Weg zum Herzen der Zuhörer. Selbst diejenigen, welche nicht fähig sind, sich davon Rechenschaft abzulegen, besitzen doch meistens ein unbestechliches Gefühl für Äußerlichkeit und Innerlichkeit des Vortrags. Der Virtuos, der das zum Zweck erhebt, was nur Mittel sein soll, der also vor dem letzten schönen Ziele halten bleibt und nur seine Fertigkeit zur Schau trägt, wirkt vielleicht verblüffend, aber niemals überzeugend und befriedigend; er läßt selbst diejenigen, die ihm donnernd applaudieren, innerlich kalt und teilnahmlos und entschädigt nur äußerlich durch den Reiz des Ungewöhnlichen, durch das natürliche Maß von Bewunderung, wie sie jedem außerordentlichen Können entgegengebracht wird. Virtuosität.

Gilt das schon vom Instrumentalisten, wieviel mehr noch vom Sänger! Die blendendste Technik gibt nicht das, was der Zuhörer mit Recht erwartet; sie kann höchstens Bedauern erwecken, daß sie nicht zur Verwirklichung echt künstlerischer That verwendet wird.

Es genügt also auch bei weitem nicht, die bekannten Vortragszeichen zu beachten und die allgemeinen Regeln landläufiger musikalischer Wohlanständigkeit zu befolgen. Es ge-

nügt nicht, das Erlernte mechanisch da und dort anzubringen, für die nötige Abwechslung in piano und forte, für einige Modifikationen in Tempo und Rhythmus zu sorgen. Das alles macht schülerhaften Eindruck und ist noch weit von wirklichem Vortrag entfernt.

Künstlertum. Wie ganz anders erscheint uns das einfachste Lied, wenn es vom Hauch echter Innerlichkeit durchweht, als persönlicher Erguß, als Mitteilung von Mensch zu Mensch erklingt; das Längstgewohnte, Allbekannte, es kann aus dem Munde eines großen Künstlers wie eine Offenbarung wirken. Denn er herrscht wie ein König in weitem Reiche; er nimmt uns mit, und wir folgen ihm willig, wohin er uns führt; unsere Phantasie vermählt sich der seinigen, und unsere Empfindung ist erfüllt von dem, was wir hören und was uns gefangen hält.

Diese letzte Aufgabe ist also die umfassendste, schwierigste und lohnendste. Was Fleiß und Ausdauer errungen, was Schulung und Bildung verwerten gelehrt hat, das soll nun zu einer Bethätigung gelangen, die den ganzen Menschen in Anspruch nimmt. Mit Leib und Seele, mit allen Kräften des Geistes und des Herzens muß der Sänger arbeiten und immer ganz bei der Sache sein.

Ich habe absichtlich gezeigt, wie hoch das Ziel zu stecken ist. Nicht jeder kann es erreichen. Ist schon das Maß der verliehenen Phantasie ein sehr verschiedenes und leider oft ein recht bescheidenes, so nicht minder die Gabe des bewußt schöpferischen Vortrags. Talent ist kein Verdienst, Mangel daran keine Schuld; lerne nur jeder sich bescheiden, damit er wenigstens eine achtbare Vorstufe gewinnen kann. Es braucht keiner zurückzuschrecken, wenn es ihm nicht rasch und leicht gelingen will. Man muß sich selbst erst kennen lernen; die eigenen Fähigkeiten müssen Zeit bekommen, sich zu entfalten.

Naturgemäß kann die Jugend nicht schon die vollendete Reife und vielseitige Erfahrung des Alters beanspruchen; dafür

hat sie um so mehr frische, gesunde Natürlichkeit. Die soll sie sich bewahren; dabei soll sie bleiben. Gar oft hört man von Anfängern etwas vortragen, was für sie entschieden noch viel zu schwer ist, nicht sowohl in technischer Beziehung, als vielmehr gerade in Auffassung und Vortrag. Lehrer und Schüler fehlen gar oft darin. Ich meine, die Unterscheidung liegt recht nahe.

Lernen wird man immer an Kunstwerken, die schwer oder sogar zu schwer sind; darum soll man sie studieren, aber nur ja nicht glauben, sie schon wirklich zu beherrschen. Das gilt für Dilettanten wie für Berufsmusiker. Im stillen Kämmerlein soll sich der Lernende an alles wagen; aber mit einer unfertigen Leistung vor die Öffentlichkeit treten, ist entschieden unkünstlerisch, verletzt die Hochachtung vor dem Meisterwerk und bringt auch dem Vortragenden keinen Gewinn.

Um so reicher belohnt sich die Bescheidenheit. Schritt für Schritt erweitert sich der Kreis, immer neue Bahnen öffnen sich dem ehrlichen Streben. Weder entmutigt durch Irrtum und Mißerfolg, noch geblendet durch verfrühten oder unverdienten Beifall, wird es bald langsamer, bald schneller, aber immer vorwärts gehen, soweit es eben einem jeden beschieden ist.

Zum Schluß noch ein Wort über das, was wir Stil nennen. Stil. Dieser Ausdruck gehört zu den meistmißbrauchten in unserer oft so oberflächlich und gedankenlos urteilenden Zeit. Man spricht von Stilart und Stilperiode in der Kunst und meint damit die künstlerische Eigentümlichkeit einer bestimmten Zeit; man nennt ebenso die charakteristische Eigenart eines Komponisten wie eines Dichters dessen Stil. Auch beim Vortrag verlangt man stilvolle, stilgemäße Gestaltung, gemäß der Bedeutung und Besonderheit eines jeden Kunstwerks und seiner Gattung. Stillos und stilwidrig erscheinen alle Sünden gegen den künstlerischen Geschmack und Charakter, alle Darbietungen, bei welchen Form und Inhalt, Wesen und Schein kontrastieren,

so daß der Gesamteindruck ein unharmonischer, unbefriedigender bleibt.

Das Stilgefühl zu bilden und zu festigen, dazu sind kunstgeschichtliche Studien unerläßlich. Jeder Meister will für sich allein und im großen historischen Zusammenhang erfaßt und verstanden sein; danach richtet sich auch die Wiedergabe seiner Werke. Was bei dem einen wohl angebracht ist, kann bei dem andern geradezu verkehrt sein. Nur das fein geschulte Verständnis vermag überallhin zu folgen.

Gewiß hat jeder das Recht, sich seine Lieblingsmeister zu wählen, deren Stil ihm vertraut und sympathisch ist; aber auch hier muß vor Einseitigkeit dringend gewarnt werden. Sie führt zur Monotonie und zur Manier; beides ist verderblich. Je weiter, desto freier und sicherer ist der Blick; umfassende Bildung ermöglicht dem Sänger, die verschiedensten Stilarten zu beherrschen.

Und so gelangt er schließlich auf die höchste Stufe künstlerischer Selbständigkeit: er schafft sich seinen eigenen Stil. Das ist die Krone der Gesangskunst und zugleich der Triumph der künstlerischen Freiheit. Denn der nachempfindenden und nachschaffenden Künstlerkraft ist weiter Spielraum gelassen; die liebevollste Versenkung in die Werke anderer, die scheinbar vollständige Selbstverleugnung, die wir zum Studium als unerläßlich bezeichnen mußten, ermöglicht schließlich wieder die Befreiung der eigenen Individualität; mit dem Einsatz der eigenen Vollkraft gewinnt der Sänger das Recht der Selbstbestimmung wieder und darf sein eigenes Ich in der Wiedergeburt des Kunstwerks zeigen.

So großartig dieser Ausblick ist, soviel Gefahren birgt er in sich; nur für die Auserwählten ist er bestimmt.

Nachwort. Wir schauen zurück und überdenken noch einmal alles, was wir uns einzuprägen gesucht haben. Vom ersten bis zum letzten Schritt, welch ein weiter, mühevoller Gang! Fürwahr,

es ist kein leichtes Spiel, es ist eine heilig ernste Sache um die Kunst des Gesanges. Wir dürfen geradezu behaupten: künstlerische Bildung ist Charaktersache, ihr Erfolg ein Resultat sittlicher Kraft. Möge nur der sich daran wagen, der wirklich hoffen darf, die Feuerprobe zu bestehen. Selbsterkenntnis und Bescheidenheit, Geduld und Ausdauer, aber auch Zuversicht und Begeisterung führen zum Ziele. Die Macht der Selbsterziehung, der Gewinn an idealen Gütern kommen jedem zu gut, dem Dilettanten wie dem Berufsmusiker. Ausdauernde, hingebende Arbeit, Liebe zu dem nur mit ehrlicher Anstrengung erreichbaren, dann aber auch herrlich lohnenden Ziele stärken und festigen einen jeden und befähigen ihn, sein Teil zu leisten im Dienste dessen, zu dessen Hut der Mensch auf Erden berufen ist: des Wahren, Guten und Schönen.

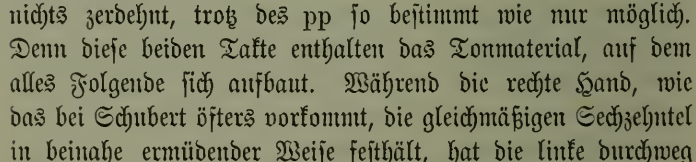
Analyse eines Schubert-schen Liedes.

Als Beispiel poetisch-musikalischer Analyse, wie sie zu richtiger Auffassung und vollendetem Vortrag notwendig erscheint und wie ich sie mir als Grundlage des Studiums unentbehrlich denke, füge ich eine Erläuterung des bekannten, vielgesungenen Liedes „die junge Nonne" bei. (Edition Peters, Schubert-Album Band I, Originalausgabe).

Meinem Vorschlage entsprechend wäre zunächst der Text aufmerksam durchzulesen. Das Gedicht von Craigher versetzt uns in ein Nonnenkloster. Ein junges Weib steht am Fenster und blickt hinaus in eine stürmische Gewitternacht. Das Toben der Elemente weckt in ihr die Erinnerung an seelische Kämpfe, die sie hat bestehen müssen. Sie hat überwunden; von der irdischen Liebe hat sie sich der himmlischen zugewandt, und in gläubiger Hingebung ersehnt sie den Augenblick, da ihr Heiland sie als seine Braut heimholen wird in die ewige Herrlichkeit. Wir haben hier ein überaus eigenartiges Stimmungsbild vor uns; und es bedarf vor allem starken poetischen Empfindens,

um uns dasselbe zu verlebendigen. Wer das Lied singen will, muß fähig sein, sich in die Szene so einzuleben, als schaue er die junge Nonne mit eigenen Augen.

Ganz klar gliedert sich nun die Dichtung in drei Teile: Naturschilderung, Seelenschilderung und verklärender Abschluß. Mit unübertrefflicher Feinheit hat sich der Komponist dem Dichter angeschlossen. Das ganze Lied ist thematisch gearbeitet; dadurch ist die Einheitlichkeit gewahrt und zugleich die größte Vielseitigkeit im Detail ermöglicht. Der Begleiter muß von vornherein recht sorgfältig charakterisieren. Es ist von allergrößter Wichtigkeit, daß er das Grundmotiv:



richtig betone: peinlich genau im Rhythmus, nichts punktiert, nichts zerdehnt, trotz des pp so bestimmt wie nur möglich. Denn diese beiden Takte enthalten das Tonmaterial, auf dem alles Folgende sich aufbaut. Während die rechte Hand, wie das bei Schubert öfters vorkommt, die gleichmäßigen Sechzehntel in beinahe ermüdender Weise festhält, hat die linke durchweg mit diesem Motiv zu sprechen, nicht immer mit dem ganzen, manchmal nur mit einzelnen Teilen daraus, gelegentlich auch mit Umkehrungen, worauf besonders hinzuweisen sein wird. Die zwei übergreifenden Noten c'' müssen gehalten, nicht gestoßen werden; sie weisen auf das Glöcklein hin, dessen friedliches Geläute zum Schluß über Sturm und Wetter den Sieg gewinnt. Vorläufig dürfen sie über der dominierenden Baßmelodie nur in leiser Andeutung erklingen. Die Singstimme aber ist in ihrer ganzen reichen Melodik ebenfalls aus dem Grundthema entwickelt, bis zu der letzten freien Steigerung hin; schon aus diesem Grunde muß Gesang und Begleitung

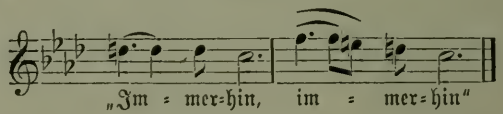
wie aus einem Gusse sein, zumal sich beide sehr oft geradezu ablösen.

Gehen wir nach diesem Überblick des Ganzen an dessen Zergliederung. Der erste Teil umfaßt die Takte 1 bis 30, die Schilderung des nächtlichen Gewittersturms. Solche Szenen lassen sich außerordentlich verschieden wiedergeben. Vor allem ist zu beachten, daß es ein junges Weib ist, was wir vor uns haben. Es wäre denkbar, daß sich dasselbe fürchtete und demgemäß klagend, hilflos, ängstlich und verzagt gesungen werden müßte. Oder umgekehrt: es könnte der Aufruhr der Elemente ein Spiegelbild ihres eigenen Inneren sein; sie könnte heroisch, trotzig, vielleicht verbittert ihrem Gefühle Ausdruck verleihen: „tobe, du Sturm; brause, du Wetter; just so ist mir wohl, denn just so paßt es zu meiner Stimmung, ganz ebenso sieht es in meinem wild zerrissenen Inneren aus." Oder endlich, die junge Nonne könnte müd und resigniert, beinahe apathisch geworden sein und sich nur mehr dumpf und trüb daran erinnern, daß es auch in ihr einmal getobt und gestürmt habe, wie jetzt da draußen in der Natur. Ich weise absichtlich auf diese natürlich falschen Auffassungen hin. Es ist nützlich, sich über dieselben klar zu werden, um auch nicht mit einem einzigen Ton in eine derselben zu verfallen. Man glaubt gar nicht, wie schwer es ist, gerade solche Fehler zu vermeiden; ehe man sich's versieht, ist einer begangen. Also stellen wir vor allem fest: weder heroisch, noch elegisch, noch apathisch darf hier gesungen werden, weder zu leidenschaftlich, noch zu sentimental, weder hochdramatisch, noch passiv lyrisch, weder prätentiös, noch unbedeutend und kleinlich. Wie aber dann? Offenbar so, wie das Gedicht gemeint ist, und so, daß auf diesen ersten Teil der zweite und dritte folgen können. Wohl wird das gewaltige Naturereignis mit gewaltigen Erschütterungen im Inneren des Menschen in Beziehung gesetzt — aber wohlgemerkt, mit vergangenen, nicht mit gegen-

Erster Teil.

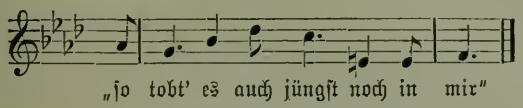
wärtigen, und aus einem friedevollen, ja sogar ideal verklärten, nicht aus einem Zustand der momentanen Erregung heraus. Wer, wie die junge Nonne, versöhnt ist mit Gott und Welt und einig mit sich selbst, der gedenkt, bei dem großartigen Schauspiel in der Natur, wohl alles dessen, was er erlebt hat; der sieht es freilich mit anderen Augen an, wie etwa ein unerfahrenes, verzagtes Mädchen; den erschreckt die Majestät des Gewittersturmes nicht, den regt sie nicht fieberhaft auf, den drückt sie auch nicht zu Boden. Sondern den gemahnt sie wie Gottes Stimme selbst, den erhebt sie bis zu beseligender Gewißheit der Erlösung. Es ist also Mäßigung im Ausdruck durchaus festzuhalten. Es kann unmöglich vom Komponisten beabsichtigt sein, starke Accente zu verwenden; hätte er dramatisch und leidenschaftlich sein wollen, so stünde das Lied gewiß eher in Fis- als in F-moll, und er hätte alles viel schärfer gefaßt. So aber muß schon dieser erste Teil die Selbstbeherrschung zeigen, welche in ruhiger, freilich nicht gleichgültiger Betrachtung, der Großartigkeit dessen entsprechend, was sie hört und schaut, uns darauf vorbereitet, daß wir etwas Bedeutendes miterleben werden. Die dreimalige Wiederholung der melodischen Phrase fordert eine leise Steigerung; im 22. Takte muß der Ton bereits innerlicher werden. denn die Worte „finster, wie das Grab" weisen deutlich auf das Folgende hin.

Zweiter Teil. Der zweite Teil reicht von Takt 31 bis 51. Das überleitende, in mildem Dur gehaltene:



zeigt schon den Geist der Versöhnung an, in einer Vorausnahme, wie sie nur der geniale Tondichter wagen darf. Sie können gar nicht weich und schön genug gesungen werden, diese prophetischen Töne, von denen sich, mit plötzlicher Rück-

wendung nach Moll und abwärts schreitendem Basse eingeleitet, das hochbedeutende

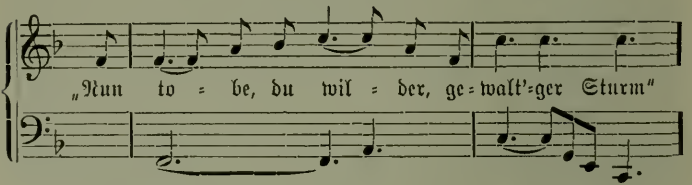


in unmittelbarstem Kontraste scheidet. Diese Stelle ist mit absoluter Deutlichkeit vorzutragen, denn sie enthält den Schlüssel für alles andere; sie muß der Zuhörer vollkommen verstehen, sonst geht ihm das ganze Lied verloren. Ich empfehle besonders scharfe Aussprache des Wortes „tobt'", damit das Imperfektum trotz des Apostrophs, nicht etwa das Präsens, gefaßt wird; und wer nicht Atem genug hat, möge getrost die Schlußworte „in mir" auf besonderen Atem singen und lieber das Viertel auf „noch" um ein geringes verkürzen, als daß diese entscheidende Erklärung verwischt wird. Nun folgt eine beinahe vollständig mit dem ersten Teil übereinstimmende Wiederholung; weil aber hier der eigene Seelenzustand geschildert wird, so hat Schubert mit großer psychologischer Feinheit eng zusammengedrängt, was dort breit auseinandergelegt war. Die Sängerin muß ihren Ton entsprechend vertiefen und verinnerlichen; besonders die Schlußworte „finster die Brust wie das Grab" müssen ergreifend wirken. Denn hier sind wir in den ganzen Ernst des Gedichtes eingedrungen; darum muß dieser zweite Teil uns nicht nur den Vergleich anschaulich machen, sondern auch von dessen sittlicher und poetischer Kraft uns überzeugen.

Der dritte Teil, Takt 52 bis zum Schluß, bildet den verklärenden Abgesang. Wieder rückt Schubert, wie so oft, mit jäher Wendung, mitten im Takte, nach Dur; und nun klingt dasselbe Motiv, in dem uns äußere und innere Stürme geschildert wurden, erlösend und friedevoll wieder. Es ist aber ein Sieg ganz eigener Art, der hier gefeiert wird. Die

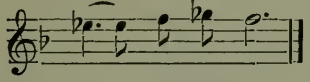
Dritter Teil.

junge Nonne hat nicht nur negativ Frieden gefunden von allem irdischen Wahn; nicht nur Ruhe und Leidenschaftslosigkeit sind der Preis des überstandenen Kampfes. Sondern ihre Seele erhebt sich positiv zu seliger Freiheit in gläubiger Ekstase; auf Erden ist sie nur mehr ein Gast, und mit liebender Inbrunst ersehnt sie die Vereinigung mit ihrem Gott, dem sie allein noch angehört. Soll das alles glaubhaft, überzeugend, hinreißend zum Ausdruck kommen, so bedarf es der vollendetsten Anwendung aller Mittel innerlichsten Vortrags. Die Gefahr, äußerlich und theatralisch zu werden, liegt hier sehr nahe; andrerseits wird es auch nur bei sorgfältigster Abstufung gelingen, richtig zu steigern. Mit ruhiger, klarer Kraft ist einzusetzen; der Begleiter hebe den herrlich geführten Baß hervor:



durch dessen Abwärtsfallen ebenso einfach als eindrücklich die Besiegung des inneren und äußeren Sturmes bezeichnet ist; die Sängerin aber befleißige sich eines breiten Legato, besonders im 54. und 55. Takt, damit der Rhythmus ja nicht alteriert wird und das fünfte und sechste Achtel immer vollwertig ertönt. Im 56. und 57. Takt sei ihr peinlich saubere Intonierung der nicht leicht zu nehmenden Intervalle e-cis-b besonders ans Herz gelegt; auch hier haben wir eine Umkehrung des Grundmotives. Bei dem Schlusse in F-dur auf „getraut" darf die Stimme noch nicht verausgabt sein; denn jetzt folgt erst der Gipfel des ganzen Liedes im 64. und 65. Takte. Die Worte „ich harre, mein Heiland" erfordern, trotz des vorgeschriebenen piano, den allerhöchsten Ausdruck, der sich im folgenden „mit sehnendem Blick" steigert und endlich über die Bitte „komm',

himmlischer Bräutigam" zu dem kulminierenden „hole die Braut" emporführt. Wundervoll moduliert Schubert in das heilige Des-dur, wodurch diese ganze Stelle leuchtend herausgehoben wird; hier müssen wir den Eindruck gewinnen, daß eine weltvergessene, weltentrückte Glaubensekstase im Gebet in den Himmel greift, um Erhörung und Erlösung herabzuholen. Der Text erleichtert hier die Atemführung, so daß für das entscheidende



alle Fülle und Breite des Tons verwendet werden kann. Das reichste, gesättigtste Legato, der allerseelenvollste Ausdruck muß hier herrschen; wer die zwei Achtel auf f'' und ges'' vernachlässigt, verdirbt alles. Da aber auch kein ff, höchstens ein f erreicht werden darf, so ist die Aufgabe eine wirklich schwierige und kann nur intensivstem poetischen Verständnis gelingen. Der Begleiter, der mit dem chromatisch aufwärts drängenden Basse die Stimme stützt, hat nun ihre letzte Phrase leise zu wiederholen; dann löst sich die gewaltige Anspannung, und indem der Anfang des Grundmotivs bei den Worten „erlöse die Seele von irdischer Haft" verhallt, und damit alle Stürme, die inneren, wie die äußeren, zum Schweigen gebracht sind, gewinnt das Friedensglöcklein die Oberhand. Sechsmal hören wir es im überschlagenden f'' ertönen; der einfache und doch so wunderschöne Accordwechsel leitet definitiv nach F-dur zurück. Noch einmal wird eine große Steigerung von „es lockt mich" bis zu den „ewigen Höh'n" melodisch und harmonisch aufwärts geführt; hier muß alles in höchstem Maße verklärt, ideal, so immateriell als möglich sein. Dann aber fordert Schubert von der Sängerin das Allerschwerste ganz zum Schlusse. Nach allem, was vorhergegangen ist, soll sie das zweimalige „Alleluja" in verhauchendem pianissimo bringen.

Sie muß also die nötige Ruhe und Sammlung gewinnen — und dazu sind ihr nur anderthalb Takte Pause gewährt — um mit vollendeter Atemführung und reinster Tongebung dieses Wort wie gen Himmel entschwebenden Glockenton singen zu können. Wir müssen das Gefühl haben, als sänke die junge Nonne hier anbetend auf die Knie, die Arme ausbreitend, um den „himmlischen Bräutigam" zu empfangen. Je mehr von der vorherigen Erregung nachklingt, desto größer ist die Gefahr, daß die Stimme zittere; das würde den ganzen herrlichen Eindruck stören. Auch der Begleiter muß alle Kunst aufwenden, um zart und doch rein zu spielen; er muß insbesondere wohl darauf achten, wie lang der Atem der Sängerin ausreicht, um im Notfall unmerklich nachzugeben; auf keinen Fall darf er schleppen und dehnen. Schubert schreibt ppp und dann noch ein diminuendo vor; er geht also bis an die äußerste erreichbare Grenze. Die Sängerin darf ja nicht beim ersten „Alleluja" schon ihren Atem und ihre Zartheit im Ton erschöpft haben, sonst bleibt die Wiederholung sinnlos und ohne Eindruck. Gerade bei Schubert, der soviel wiederholt, müssen wir desto fleißiger nach der poetisch-musikalischen Motivierung suchen; bei einem so fein psychologisch empfindenden Meister liegt diese freilich nicht immer an der Oberfläche. Hier soll der Gesang geradezu ersterben; es ist also auch in den vier Noten des „Alleluja" jede weitere Nüancierung zu unterlassen; wie ein Abschied von dieser Welt an der Schwelle der Ewigkeit sollen sie erklingen. Dann krönen sie den Aufbau des ganzen, wunderbar vollendeten Liedes.

Schluß. Aus unserer Betrachtung ergibt sich nun ganz von selbst, wer geeigenschaftet erscheinen darf, die „junge Nonne" zu singen. Natürlich ist es ein ausgesprochenes Lied nur für weibliche Stimme; es wird doch wohl keinem Mann ein-

fallen, es vorzutragen. Man erlebt zwar in dieser Beziehung die wunderlichsten Dinge; ich habe z. B. die „Lieder der Margareta" aus dem „Trompeter von Säkkingen" einmal von einem Tenoristen hören müssen. Ich gestehe gerade in diesem Punkte sehr empfindlich zu sein; mir passen die „Müllerlieder" und die „Winterreise" nicht für weibliche, das „Haidenröslein", die „Forelle" und viele andere nicht für männliche Stimme. Oft entscheidet darüber nur spezielles musikalisches Gefühl; wo aber schon der Text so deutlich spricht, wie hier, ist doch die Forderung an den guten Geschmack eine zweifellose. Ferner ist die „junge Nonne" einer wirklichen Sopranstimme zuzuweisen. Das Lied geht nicht höher als bis zum zweigestrichenen ges, und sogar hinab bis zum eingestrichenen c. Aber lieber soll die Tiefe schwach klingen, als die Höhe forciert. Am häufigsten trägt das zweigestrichene c, des, d den Hauptiktus; die gehaltenen Noten sollen leicht und frei herauskommen, auch die hohen Töne gut ansprechen. Endlich wird sowohl der 63. bis 65. Takt, als besonders der Schluß nur einer Sopranstimme gut gelingen, während das Lied durch Transposition ganz bedeutend verliert. Ich würde auch einer lyrischen Stimme vor einer dramatischen den Vorzug geben; sie braucht nicht wuchtig zu sein, wohl aber voll und weich, innig und edel, nur nicht dünn und spitzig. Zum Studium ist also die „junge Nonne" gerade denjenigen zu empfehlen, welchen die Rundung des Organs und das schöne Portamento noch fehlt; aber da sich mit allem Fleiß doch nichts erzwingen läßt, so werden manche auf den vollendeten Vortrag des wundervollen Liedes schließlich verzichten müssen. Das zu erkennen und sich danach zu bescheiden ist auch eine Kunst.

Dritter Essay:

Leonore im „Fidelio“ und Elsa im „Lohengrin.“

Musikalische Charaktere können oftmals sehr verschieden aufgefaßt werden. Mögen sie von ihrem Schöpfer noch so bestimmt empfunden, noch so deutlich ausgeprägt sein, es bleibt der nachschaffenden *Darstellung* fast immer noch Spielraum, weit genug, um in ihrer Wiedergabe auch die eigene künstlerische Individualität zeigen zu können. Das ist das gute Recht des Sängers und Schauspielers; dafür sind wir auch gewohnt, von ihm vorauszusetzen, daß er sich in seine Rolle vollständig eingelebt und durch kongeniales Verständnis sich die Freiheit der Bewegung gesichert habe.

Darum ist es sehr interessant, denselben Charakter von verschiedenen Künstlern dargestellt zu sehen und zu hören; nicht selten gewinnen wir dabei den Eindruck, daß ihre *Auffassungen* sich gegenseitig ergänzen und erst dadurch den künstlerischen Reichtum der durch sie verlebendigten Gestalten erschöpfen.

Bei aller Hochachtung vor bedeutenden Leistungen sollte sich aber auch der Hörer sein gutes Recht nicht verkümmern lassen, seinerseits sich eine recht *selbständige Auffassung* zu bilden und an dieser vergleichend zu messen, was die Künstler ihm bieten.

Dazu gehört freilich eine genauere *Kenntnis* der Kunstwerke, eine intensivere Beschäftigung mit ihrem Wesen und Wert, ein liebevolleres Versenken in ihre Einzelheiten und Feinheiten, als wir es im Durchschnitt anzutreffen hoffen dürfen.

Man darf getrost behaupten, daß auch unsern Gebildeten die bekanntesten Werke der besten Meister nur oberflächlich, nicht aber so innig vertraut sind, daß eine individuelle, selbständig nachempfindende Auffassung derselben möglich wäre.

Noch immer nicht nehmen wir die Kunst so ernst, wie es notwendig, wie es ihrer und unser würdig wäre; davon kann man sich in jedem Gespräch überzeugen. Mag es jeder halten, wie er will; mag jeder soviel Zeit und Mühe darauf verwenden, als seine Verhältnisse ihm gestatten. Eines ist sicher: urteilen kann nur der Kenner; wer sich nicht zu einem solchen berufen fühlt, sollte sich bescheiden.

Es ist aber gar nicht so schwer, etwas tiefer in den Geist und Sinn eines Kunstwerkes einzudringen, als es bei uns gewöhnlich geschieht; an billigen Ausgaben und sonstigen Hilfsmitteln ist wirklich kein Mangel. Ich möchte hier an zwei Beispielen zeigen, wieviel für die Auffassung musikalischer Charaktere auch ohne besondere technische Kenntnisse, ohne Partiturstudium und ohne gelehrten Beirat, allein durch aufmerksames Lesen des Klavierauszugs und des Textbuches zu lernen ist. Wer dann das Glück hat, auch noch guten Aufführungen beizuwohnen, wird reichlich Gelegenheit finden, die eigenen Beobachtungen zu ergänzen und zu berichtigen; der leichterkaufte Gewinn an Verständnis und Urteilsfähigkeit mag zur Fortsetzung derartiger Versuche anregen.

I.

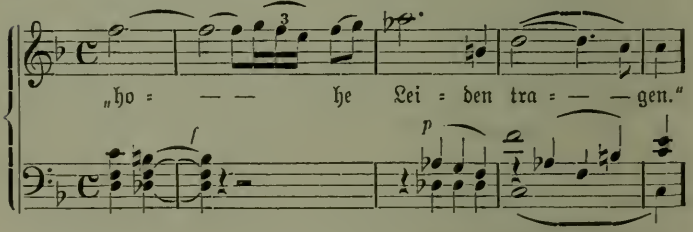
Leonore.

Beethovens „Fidelio" ist vielleicht die edelste Oper, die wir besitzen. Die Gestalt der Leonore ist, selbst in mittelmäßiger Darstellung, der wärmsten Teilnahme aller Hörer sicher; sie verdient in reichstem Maße populär zu sein, das heißt allgemein gekannt und gewürdigt zu werden. Mir scheint nun gerade hier die Gefahr eines Mißverständnisses nahe zu liegen.

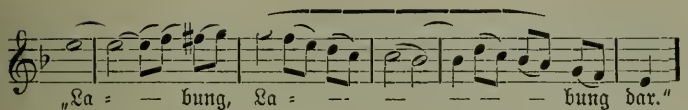
Die Leonore gilt als heroische Figur; ihr hoher Mut, der ihr sogar die Pistole gegen den grausamen Pizarro in die Hand drückt, wird als außerordentlich, als beinahe überweiblich bewundert. Nichts wäre aber falscher, als äußerliche Auffassung, ebenso wie eine auf äußerlichen Effekt gerichtete, primadonnenhafte Darstellung verletzen müßte. Leonorens Heroismus ist vielmehr ein innerlicher; Dichter und Komponist haben das wohl gefühlt und mit psychologischer Feinheit gezeichnet, vom ersten bis zum letzten Moment der ganzen Rolle. Gehen wir dieselbe durch, so wird sich unfehlbar zeigen, daß die Leonore eine rührende Gestalt ist, ein treues, hingebendes, aufopferndes Weib, keine gewaltige, pathetische „Heroine“.

Ihr erstes Auftreten geschieht in einer schlichten Prosa- Erste Szene.
szene; sie kommt aus der Stadt, belastet mit eingekauften Waren, und die ersten Worte, die sie spricht, lauten: „ich muß gestehen, ich bin ein wenig ermüdet“. Marzelline ist denn auch voller Mitleid; die äußere Erscheinung des „armen Fidelio“, wie Vater Rocco sie nennt, ist gewiß keine glänzende. Wie sieht es in ihrem Inneren aus? In dem folgenden berühmten Quartett-Canon singt sie ihre ersten Worte: „wie groß ist die Gefahr, wie schwach der Hoffnung Schein!“ Wiederum nichts weniger als heroisch, sondern echt weiblich bangend. Leonore hat zu dem Gefängnis, in welchem sie ihren geliebten Florestan vermuten muß, nicht anders Zugang gefunden, als durch ein Wagnis: in Knabenkleidung hat sie bei dem Kerkermeister Dienste genommen. So ist die Leonore, der Fidelio, zu einer „Hosenrolle“ geworden. Aber sie bewegt sich in der ungewohnten Maske nicht keck und zuversichtlich, sondern scheu und ängstlich; wir fürchten mit ihr jeden Augenblick, sie könne sich verraten. Und da nun gar die muntere Marzelline sich in den vermeintlichen Fidelio verliebt (eine Unwahrscheinlichkeit, über die unser Gefühl schwer hinweg-

kommt, die aber geschickt zur Steigerung der Verwicklung benützt ist), da empfindet Leonore „namenlose Pein", und wir geraten mit ihr in „neue Verlegenheit". Nun aber ermannt sie sich und wendet das Gespräch zu ihren Gunsten: sie bittet Rocco, ihm bei seiner Arbeit helfen zu dürfen, und erfährt jetzt endlich etwas für ihren Plan sehr Wichtiges, freilich zugleich für ihr ganzes Gefühl Entsetzliches: seit zwei Jahren schmachtet im untersten Gewölbe ein Gefangener, den Pizarro verhungern lassen will; Rocco weiß nicht, wie er heißt und woher er ist; Leonore aber zittert bei dem Gedanken, daß es Florestan sein könnte, und doch muß sie sich Gewißheit verschaffen. „Ich habe Mut und Stärke", versichert sie dem Alten und bekräftigt es in dem folgenden Terzett mit ihrer gewaltsam zum Entschluß sich aufraffenden Stelle: „ich habe Mut; mit kaltem Blut will ich hinab mich wagen". Aber sofort fügt sie hinzu: „für hohen Lohn kann Liebe schon auch hohe Leiden tragen". Da haben wir das rechte Wort: sie leidet; nur ihre Liebe hilft ihr überwinden. Und wie eindringlich ist dieses Leiden betont:



So spricht keine „Heroine"! Noch deutlicher folgt das Bekenntnis: „wie lang bin ich des Kummers Beute! du, Hoffnung, reichst mir Labung dar". Und Beethoven, der große Herzenskündiger, zeigt uns eindringlich, wie notwendig der Bekümmerten diese Labung ist, wie sie sich an die Hoffnung klammert, wenn sie singt:



Die weitgeschwungene Linie dieser flehenden Melodie hat etwas unendlich Rührendes. Und schließlich verläßt sie sich nicht auf ihre eigene, schwache Kraft, sondern auf höhere Mächte: „ich hab' auf Gott und Recht Vertrauen“. Gleich hier gewinnen wir den Eindruck nicht siegreicher Heldenhaftigkeit, sondern duldenden Opfermutes, dessen sich der Himmel erbarmen muß, wenn er nicht endlich doch erliegen soll.

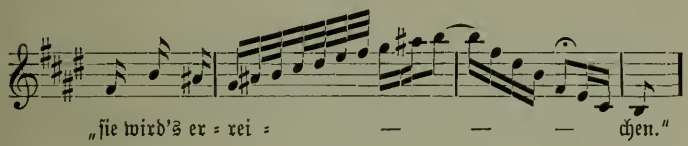
Die große Arie.

Leonorens zweites Auftreten enthält ihre berühmte große Arie. „In heftiger innerer Bewegung“ (von den Sechzehnteln des Streichorchesters meist nur etwas zu rauh gemalt) tritt sie auf und blickt „mit steigender Unruhe“ dem davoneilenden Pizarro nach. Sie hat dessen Szene mit Rocco (in dem vorhergehenden Duett) belauscht, richtiger gesagt: zu belauschen versucht. Wir müssen annehmen, daß es ihr zwar nicht gelungen ist, das Gespräch der beiden wörtlich zu verstehen, daß sie aber doch im allgemeinen richtig ahnt, um was es sich handelt: um eine wilde Grausamkeit, die Rocco vergebens durch Bitten abzuwenden suchte. Sie durchschaut Pizarros „Tigersinn“, den weder „des Mitleids Ruf“ noch „der Menschheit (soll heißen: der Menschlichkeit) Stimme“ mehr zu rühren vermag. Dieser Anfang verleitet die Darstellerin leicht zu übertriebenem, pathetischem Ausdruck. Sie darf nicht herausstürzen wie eine Furie, nicht in großer Pose dastehen wie eine zürnende, drohende Rachegöttin. Ihre Erregung weicht ja sofort ganz anderen Gefühlen; das wäre uns absolut unverständlich, wenn wir nicht auch hier das liebende, duldende Weib vor uns sähen. Im vollen Gegensatz zu dem Zorn und der Wut, die in der Seele des Tyrannen wie Meereswogen toben, leuchtet ihr der Farbenbogen friedlicher Er-

innerung hell auf dunkeln Wolken; aus der Vergangenheit holt sie sich Klärung für die Gegenwart und darf nun sagen: „neu besänftigt wallt mein Blut". Das ist psychologisch fein und ergreifend. Wäre sie eine leidenschaftliche Heroine, so würde sie in gerechter Entrüstung Rechenschaft fordern von dem Frevler. Statt dessen besiegt sie jede stürmische Aufwallung, erzwingt sich Ruhe und Fassung auch dem Schrecklichsten gegenüber und sichert sich allein dadurch den Weg zum Ziele. Das ist innerliches Heldentum! Aber freilich, es kostet nicht nur „bitt're Thränen", wie sie früher sagte, sondern es geht bis an die Grenze ihrer Kraft. Und darum folgt nun die Arie, in welcher sie sich stärkt zum Ausharren.

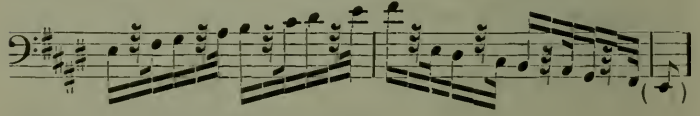
Das Adagio. Von dem unsagbar ergreifenden Horneinsatz eingeleitet, enthüllt uns das wundervolle Adagio Leonorens ganze Seele: „Komm', Hoffnung, laß den letzten Stern der Müden nicht erbleichen; erhell' mein Ziel, sei's noch so fern — die Liebe wird's erreichen". Ja, wir glauben's ihr wohl: müde ist sie von dulden und harren; der letzte Stern der Hoffnung darf ihr nicht erbleichen; er muß ihr das ferne Ziel erhellen, wenn ihre Liebe Kraft behalten soll, es zu erreichen. Ist das eine „Heroine", die so demütig bekennt, daß sie am ermatten ist? Und wie wunderbar tief und schön hat Beethoven hier gesungen! Nicht innig, nicht einfach, nicht voll und weich genug kann diese Kantilene vorgetragen werden. Freilich folgt die überschwierige, gefürchtete große Koloraturstelle in H-dur, deren Bewältigung so selten gelingt. Ich glaube, sie wird vielfach von vornherein schon falsch angefaßt. Wenn man von Beethoven mit Recht sagen darf, daß jede Note bei ihm psychologischen Wert repräsentiert, so muß das gerade auch hier gelten. Er führt die Stimme bis hinauf ins hohe h'' und dann durch zwei Oktaven herunter, als wollte er uns sagen: sehet, wie die Liebe alle Höhen und alle Tiefen durchmißt. Und Leonore wiederholt sich ihr rührendes „ja, ja, sie wird's

erreichen“ so lang, bis sie selbst wieder fest daran glaubt; es ist, als könne sie sich darin gar nicht genug thun. Hier haben wir ein Beispiel von Beethovens überwältigender Macht der Empfindung, nicht etwa eine obligate Verzierung zu virtuosen Zwecken. Danach muß die Sängerin ihren Vortrag einrichten. Die Schwierigkeiten der großen Schlußkadenz

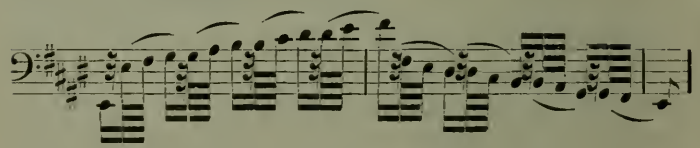


können nur überwunden werden, wenn der überzeugende Ausdruck darin erreicht wird. Es kommt nicht darauf an, das hohe h“ glänzend herauszuschmettern und dann auch noch mit der Tiefe zu protzen. Es wäre fürchterlich geschmacklos, die Zweiunddreißigstel aufwärts zu beschleunigen, etwa gar staccato zu singen, um nur möglichst bald auf dem hohen h“ zu sitzen. Ganz abscheulich macht es sich, wenn auf diesem selbst lang verweilt und dann vielleicht gar noch auf dem vorletzten Ton cis eine Fermate angebracht wird. Beethoven schreibt eine solche nur auf dem fis vor; sonst ist im Gegenteil alles streng im Takt zu singen. In einem Atemzug wird es freilich kaum gelingen; da muß also sehr vorsichtig geprüft werden, wo man unterbrechen darf. Am besten wohl nach dem richtig ausgehaltenen hohen h“; aber nicht so, daß die Silbe „chen“ auf dasselbe gesungen wird und dann noch einmal „rei=“ oder „errei=“ angesetzt werden muß. Sondern möglichst unmerklich, ohne Textveränderung. Wer das hohe h“ nur mit Mühe und Anstrengung überhaupt herausbringt, der unterbreche lieber den Atem unmittelbar vorher, zwischen dem gis“ und ais“, und singe die höchsten zwei Noten ganz für sich. Wer umgekehrt keine sonore Tiefe hat, drücke nicht das schließende cis und h krampfhaft heraus, sondern begnüge

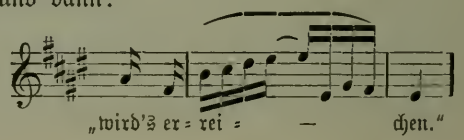
sich damit, es im p anzudeuten. Denn alles Veräußerlichende muß absolut vermieden werden. Der Zuhörer darf weder den Eindruck haben, daß die Sängerin sich begierig auf die hohen und tiefen Töne stürzt, noch daß sie ängstlich darauf lossteuert und froh ist, wenn sie leidlich gelungen sind. Solchen Stellen alles Äußerliche zu nehmen und alle Mittel des Ausdrucks diesem dienstbar zu machen, ohne sie prätentiös hervorzuheben, ist ein Prüfstein echtester dramatischer Gesangskunst. Es hilft nichts, darüber zu klagen, daß Beethoven der Singstimme hier wie so oft zuviel zugemutet habe; es gilt vielmehr, trotzdem seine klare Intention zu verwirklichen. Der zweite Teil des Adagios bestätigt sie uns aufs herrlichste. Nun hat sich Leonore wiedergefunden; Bangen und Zweifel müssen schwinden; nicht mehr flehend und zagend, sondern ruhig und zuversichtlich wiederholt sie ihre Worte in einer Melodik, die uns deutlich zeigt: sie glaubt an die Erfüllung. Beachten wir den auf- und absteigenden Baß: erst



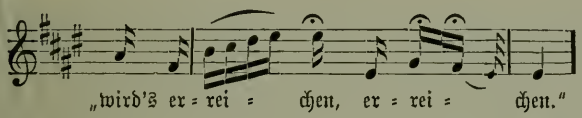
dann noch eindringlicher verstärkt:



Das ist das Entgegenschreiten dem ersehnten Ziel; und nun erklingt auch der Schluß in fester Zuversicht. Erst über dem reichbewegten Orchester ein langgehaltenes e" auf das Wort „Liebe"; und dann:



Welch ein Gegensatz zu der oben besprochenen großen H-dur-Stelle! Dort die größte Anstrengung, hier die größte Ruhe. Leider wird das vielfach verkannt und deshalb auch hier falsch vorgetragen. Um einen möglichst dankbaren Effekt zu erzielen, wird die Einfachheit und damit zugleich die Größe dieser wenigen Takte zerstört. Ich habe sie schon wiederholt so singen hören:



Die Sechzehntel endlos gedehnt, die Fermaten unsinnig lang gehalten, und zu guter Letzt die unglaubliche Geschmacklosigkeit, das fis auf das e herunterzuschleifen! Das ist wirklich eine Versündigung an Beethoven und seiner Leonore. Gar nichts darf hinzugethan werden, wo er nichts vorgeschrieben hat. Breit und voll, aber nicht gar zu schleppend, und vor allem in absoluter Gleichmäßigkeit müssen sämmtliche Sechzehntel erklingen; gerade das wirkt als Ausdruck der wiedergewonnenen Ruhe und des neugestärkten Vertrauens; so hat es Beethoven gewollt. Es war nicht Laune, daß er die große Koloraturstelle in die Mitte, nicht an das Ende des Adagios legte. Die psychologische Entwicklung geht nicht in die Erregung hinein, sondern aus der Erregung heraus, zurück in seelisches Gleichgewicht; auch das ist dramatisch. Leonore hat in dieser Arie einen Sieg über sich selbst errungen; nun wird er ihr auch über das beschieden sein, was sich ihr feindlich entgegenstellt.

Darum folgt auf das Adagio ein Allegro con brio; und wir werden nicht mehr im Zweifel sein, wie wir dieses aufzufassen haben. Äußerlich scheint es allerdings der Idee der „Heroine“ neue Stütze zu bieten: mit triumphierenden Fanfaren setzt es ein, und die Singstimme ist kühn und frei ge- Das Allegro.

führt, schließlich sogar in stürmischem Anlaufe wieder bis hinauf zum hohen h", also in siegreicher Kraft und freudigem Glanze. Aber Leonore sagt: „ich folg' dem innern Triebe; ich wanke nicht, mich stärkt die Pflicht der treuen Gattenliebe". Setzen wir statt des Wortes „Pflicht", das uns hier nicht passen will, etwa „Kraft" ein, so stimmt das vollkommen zu dem, was wir im Adagio zu hören bekamen. Leonore drohte wirklich zu wanken; jetzt hat sie sich emporgerafft, gestärkt durch Liebe und Treue, bereit, ihrem innersten Gefühl zu folgen. Das treibt sie nun aber nicht zu glänzender That; der herrliche Mittelsatz spricht es aus: „o du, für den ich alles trug, könnt' ich zur Stelle bringen, wo Bosheit dich in Fesseln schlug, und süßen Trost dir bringen!" Darum hat sie alles getragen, damit sie nun als Trösterin erscheinen darf; an ihrer todesmutigen Treue soll die Bosheit der Feinde zu Schanden werden.

So haben wir einen tiefen Blick in ihr Inneres gethan und gesehen, wie sie sich neu zu ihrem Opferwerk begeisterte. Wird diese gehobene Stimmung dauernd standhalten, wenn die schwere Prüfung naht?

Das Finale. Im Finale teilt ihr Rocco mit, Pizarro habe erlaubt, daß sie ihm helfe; „noch heute" werden sie zu dem geheimnisvollen Gefangenen hinabgehen, um sein Grab zu bereiten, wenn es nicht durch ein Wunder gelingt, ihn zu befreien. Die grausame Entscheidung naht: „vielleicht das Grab des Gatten graben — was kann fürchterlicher sein?" Und nun wechselt in der Seele des gequälten Weibes Mut und Verzagtheit; auf das entschlossene „ich folge dir, wär's in den Tod" das rührende „ich bin es nur noch nicht gewohnt", mit dem sie ihr Bangen entschuldigt, bis wir sie wirklich mit Rocco auf die Kerker zuschreiten sehen. Nebenbei bemerkt halte ich es für gänzlich unmotiviert, Leonore die in den Hof herausgeführten Gefangenen nach ihrem Florestan absuchen zu lassen;

daß er in den „leichteren Gefängnissen“ nicht zu finden ist, sagt ihr ihre Ahnung. Wohl aber hat sie Rocco gebeten, den armen Gefangenen einmal die Wohlthat von Luft und Licht im Garten zu gewähren; denn sie ist erfüllt von Mitleid mit ihnen allen; ihr eigener großer Schmerz macht sie nicht egoistisch fühllos gegen andere, sondern um so teilnehmender gegen das Elend, wo sie es findet.

Zweiter Aufzug.

Die Szenen des zweiten Aufzugs bestätigen das bisher Gesagte in erhöhtem Maße. Rocco und Leonore kommen in den tiefen unterirdischen Kerker herab. Leonore schauert vor Kälte und Angst; sie sieht sich dem unbekannten Gefangenen gegenüber: „Gott steh' mir bei, wenn er es ist!“ Sie muß die Qual der Ungewißheit durchkosten bis aufs äußerste: „es ist unmöglich, seine Züge zu unterscheiden“; und was steht ihr bevor, wenn sie es vermag? Ist er's nicht, dann ist die letzte Hoffnung, ihn zu finden, gescheitert; dann hat sie umsonst geduldet und gelitten. Sie muß also wünschen, daß er es sei; aber freilich auch das ist namenloser Schmerz für sie, und noch weiß sie nicht, wie es gelingen soll, ihn dem sicheren Tode zu entreißen. Vorläufig muß sie mit Rocco die vorgeschriebene Arbeit verrichten; schier versagen ihr die Kräfte, und wiederholt muß sie den Alten um Geduld bitten. Endlich, endlich naht der ebenso ersehnte wie gefürchtete Augenblick: Florestan erwacht, spricht und wendet sich so, daß sie sein Gesicht sehen kann. „Großer Gott, er ist's“, mit diesem Ausruf „fällt sie bewußtlos an den Rand der Grube“.

Das ist keine „Heroine“, das ist ein armes, gemartertes Weib, erliegend unter der Qual dieses Wiedersehens, dessen Pein alle vorhergehenden Zweifel und Aufregungen übertrifft. Denken wir's nur aus, was es heißt, zwei Jahre lang suchen, um dann so zu finden; kein Wunder, daß ihre Kräfte sie verlassen.

Aber der fürchterliche Name Pizarros weckt sie aus

ihrer Betäubung; wohl zerreißt es ihr das Herz, wie Florestan nach ihr fragt und Roccos Erbarmen anfleht, aber sie gewinnt es über sich, ihm mit bebender Hand ein Stückchen Brot zu reichen; gewaltsam hält sie an sich, denn noch darf sie sich nicht verraten. Das ist der rührendste Augenblick der ganzen Oper; wie sie singt: „da nimm, da nimm das Brot, du armer, armer Mann", und er ihr heißen Dank sagt, ohne zu wissen, wer ihn labt — das ist für jeden, der es mitzufühlen vermag, überwältigend.

Der Dichter aber betont auch in dieser Szene Leonorens echt menschliches Allgemeinempfinden; er läßt sie mitten in der qualvollsten Ungewißheit singen: „wer du auch seist, ich will dich retten; bei Gott, du sollst kein Opfer sein". So erscheint ihre Gattentreue als die Krönung reinster Menschenliebe, die sie beseelt und zu hehrem Opfermut befähigt.

Wie nun aber Rocco mit der Pfeife das Zeichen gibt, das den Pizarro herbeiruft, da muß sie ihre ganze Kraft zusammennehmen, um das Gefühl zu überwältigen, das sie zu Florestan hinreißt; dann wäre alle Ruhe und Fassung verloren, die sie jetzt nötiger hat denn je zuvor; entsagend muß sie ihrem Herzen wehren, im letzten Sieg über sich selbst die höchste Treue halten.

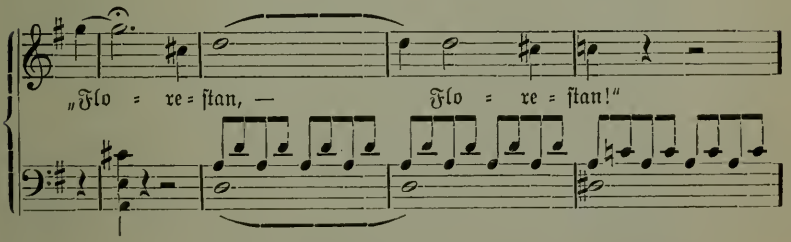
Sie wird dafür belohnt. Wie Pizarro ihren Florestan morden will, stürzt sie sich dazwischen; markerschütternd tönt ihr Schrei: „töt' erst sein Weib!" Aber was vermöchte sie, trotz ihrer kleinen Pistole, gegen den rasenden Wütherich, wenn nicht in demselben Augenblick das Trompetensignal vom Turm die Ankunft des Ministers verkündigte; die Vorsehung selbst, auf deren Hilfe Leonore baute, spricht im Augenblick der höchsten Gefahr das erlösende Wort, und sie darf singen: „ach, du bist gerettet, großer Gott!"

In diesem Moment ist Leonore gewiß auch keine „Heroine"; es war die Kraft der Verzweiflung, die sie trieb, ihren Gatten

mit ihrem Körper zu decken; die Pistole läßt sie sofort wieder sinken, und auf keinen Fall verfolgt sie mit derselben den Pizarro noch bis auf die Treppe.

Vielmehr bricht sie jetzt, da die furchtbare Spannung ausgelöst ist, wehrlos zusammen, und Florestan empfängt sie in seinen Armen. Sehr richtig sagt er: „o meine Leonore, was hast du um mich gelitten!“ Nicht Großes gethan und vollbracht, aber Namenloses geduldet hat das treue Weib. Nur das Letzte und Schwerste haben wir miterlebt; vieles, unendlich vieles ist schon vorhergegangen. Und wenn sie mit zärtlicher Beschwichtigung erwidern will: „o nichts, nichts, mein Florestan“, so fühlen wir es doch durch: es war beinahe zu viel; jetzt hat die Erlösungsstunde schlagen müssen, sonst wäre es unerträglich geworden.

Sogar in dem hinreißenden Freudenduett der wiedervereinigten Gatten kommt dies zu überraschendem Ausdruck. Nachdem beide ihrem Entzücken Worte verliehen haben, nennen sie jubelnd ihre Namen: „o Leonore! Florestan“! Aber Leonore wiederholt es in drei absteigenden halben Tönen, leise, bebend an ihn geschmiegt, vom Orchester in zitternder Bewegung begleitet: Das Duett.



Und nun halten sie sich umschlungen, überwältigt von den Gefühlen, die sich in diesem Augenblick zusammendrängen. Ist es nicht, als wollte Leonore hier sagen: „beinahe war's zu viel, beinahe wäre ich der Qual unterlegen“? Jawohl: „nach

unnennbaren Leiden so übergroße Lust" ist ihr beschieden, daß sie's kaum zu fassen vermag. So weiß Beethoven mit psychologischer Feinheit ohnegleichen mitten in Jubel und Freude doch Töne anzuschlagen, die uns erschauern machen. Diese Stelle ist für den Charakter der Leonore von eminenter Wichtigkeit. Eine „Heroine" würde, wie schon vorher, so auch gerade hier sich ganz anders geberden. Siegreich, triumphierend würde sie vor uns stehen und mit stolzer Genugthuung ihr Rettungswerk als vollendet preisen. Kein Laut aus Leonorens Munde verrät irgendwelches Selbstbewußtsein. „Du wieder mein, in meinen Armen" — das ist alles, das ist ihr Höchstes; und demütig dankt sie Gott für seine Gnade.

Letzte Szene. So sehen wir sie denn auch im Finale, in ihrem letzten wie in ihrem ersten Auftreten, echt weiblich in edelster, bescheidenster Zurückhaltung neben ihrem Mann. Eine „Heroine" würde unfehlbar, hingerissen von der Bedeutung ihrer That, in den Mittelpunkt der Gruppen vordrängen. Leonore überläßt es dem biederen Rocco, sie dem Minister vorzustellen und ihre Verdienste geltend zu machen. Don Fernando aber hat den poetischen Gedanken, ihr die Schlüssel zu den Ketten zu überreichen, die Florestan noch immer trägt: „euch, edle Frau, allein, euch ziemt es, ganz ihn zu befrei'n." Diese feinfühlige Huldigung macht erst die andern alle auf Leonorens ebenso rührende als verehrungswürdige Erscheinung aufmerksam; sie aber genießt in diesem Augenblick die ganze Wonne ihres neugeschenkten Glückes und sendet in dem herrlich schönen F-dur-Sostenuto ihr heißes Dankgebet zu Gott empor.

Florestan ist es, der laut vor allem Volk seinen Jubel herausjingt: „wer ein solches Weib errungen, stimm' in unsern Jubel ein; nie wird es zu hoch besungen, Retterin des Gatten sein." Leonore hat kein Wort des Triumphes über ihre Heldenthat, überhaupt kaum Auge und Ohr für die Menge; sie weiß und fühlt nur eines: „Florestan ist wieder mein!" An ihn

hängt sie sich mit aller Inbrunst der Liebe, um ihn nie wieder zu lassen; innig umschlungen empfängt das wiedervereinigte Paar die Glückwünsche ihrer Umgebung.

Schluß.

Dichter und Komponist haben sich vereinigt, um in der Leonore eine herrliche Frauengestalt zu schaffen. An die Sängerin und Darstellerin stellt diese Rolle die höchsten Anforderungen. Aus tiefster Innerlichkeit, aus wahrster und wärmster Empfindung heraus muß sie gestaltet werden. Das hochherzige Weib, mit einer Welt von Liebe im Herzen, schöpft allein aus diesem mächtigen Gefühl die Kraft, zu tragen und zu wagen. Nicht die leiseste Andeutung von Selbstbewußtsein, von Anmaßung und Überhebung darf das reine, keusche Bild auch nur einen Augenblick trüben. Groß im Dulden, standhaft im Leiden, unerschütterlich im Vertrauen auf die Vorsehung, die auch dem Schwachen zum Recht verhilft, vermag sie bis in den Kerker des geliebten Mannes vorzudringen und dem Wüterich Trotz zu bieten, der sein Leben bedroht, indem sie das ihre zu opfern bereit ist.

Es ist der Gedanke ausgesprochen worden: so müsse jede echte Frau zu handeln fähig sein; und soviel ist richtig: keine „Heroine“ ist dazu nötig. Leonore ist das Ideal ehelicher Liebe und Treue; darum war auch Beethoven wie kein anderer berufen, das Hohelied „Fidelio“ zu singen.

Freilich muß die Darstellerin der Leonore über sehr viel stimmliche Kraft und Ausdauer verfügen und die erschütterndsten Accente geben können; noch wichtiger aber ist Weichheit (wohlverstanden nicht etwa sentimentale Weichlichkeit) und höchste Noblesse des Vortrags. Soll auf etwas verzichtet werden, dann noch eher auf glänzende hohe Töne und perlende Koloratur, als auf ergreifende Beseelung. Nur das sorgfältige Studium der ganzen Rolle in all ihren Einzelheiten wird ihren Charakter verstehen und ihren Wert erkennen lehren.

II.

Elsa. Wagners Elsa neben Beethovens Leonore zu stellen, mag auf den ersten Blick gewagt oder gesucht erscheinen; wir werden aber sehen, daß beide Charaktere in mancher Beziehung kontrastieren und deshalb sehr wohl verglichen werden können.

Der „Lohengrin" ist unstreitig das populärste Werk seines Schöpfers, und man sollte glauben, es wäre kaum etwas Neues darüber zu sagen. Dennoch behaupte ich auch hier wieder, daß der Charakter der Elsa recht einseitig aufgefaßt, wenn nicht gar mißverstanden und vergriffen zu werden pflegt.

Und zwar scheint mir ihre Haltung im ersten Aufzug der Anlaß zur Verzeichnung des ganzen Bildes zu sein; dazu will dann der zweite und dritte Aufzug freilich nicht mehr stimmen. Wird die Elsa allzu *schwärmerisch*, allzu „traumselig", und andrerseits allzu *demütig* hingebungsvoll dargestellt, so erscheint ihr *Zweifel* und *Ungehorsam* psychologisch unwahr und unverständlich. Es ist also vor allem der erste Aufzug genau zu prüfen.

In Elsas erstem Auftreten liegt schon die Gefahr der Übertreibung. „Mit großer Verschämtheit" soll sie vorschreiten; so lautet Wagners sehr begreifliche Vorschrift. Das Fürstenkind, die Jungfrau als Angeklagte vor Kaiser und Volk, vor das Gericht von Männern gestellt — das ist an sich schon eine Demütigung, wohl geeignet, sie zu verwirren. Deshalb ist auch die Auftrittsmusik (as-moll) weich und klagend, dabei aber sehr einfach und ruhig gehalten. In den Worten des Chors „ha, wie erscheint sie so licht und rein" (as-dur mit Tremolo-Begleitung) äußert sich der Eindruck, den ihre Erscheinung hervorruft. Wo steht da etwas von krankhafter Blässe, von somnambulenhafter Entgeisterung? Warum soll die holde, rührende Mädchengestalt zur Nachtwandlerin karikiert werden? Was sie thut und spricht, erklärt sich vollkommen auch ohne solche widerliche Überspanntheit.

Zunächst antwortet sie dem König nur durch Geberdenspiel: sie verstummt in der ungewohnten Umgebung. So einfach und ungezwungen wie möglich müssen ihre Gesten sein; alles Theatralische wirkt sofort unnatürlich. Auf des Königs Frage „so bekennst du deine Schuld?“ blickt sie eine Zeitlang „traurig“ vor sich hin; dazu hat sie auch allen Grund: denn sie kennt die furchtbare Anklage, die gegen sie erhoben ist, und weiß nichts zu ihrer Verteidigung zu sagen. Das erste Wort, das ihren Lippen sich entringt „mein armer Bruder“ läßt ein Geheimnis ahnen; deshalb macht ihr der gütige König Mut: „sag', Elsa, was hast du mir zu vertrau'n?“ Und nun erzählt sie ihren Traum. Der Traum.

Das ist allerdings eine seltsame Art, vor Gericht sich zu verteidigen. Ich glaube auch, diese Traumerzählung richtet viel Unheil an und verursacht viele Mißdeutungen. Wagner schreibt vor: „Elsas Mienen gehen von dem Ausdruck träumerischen Entzücktseins zu dem schwärmerischer Verklärung über.“ Dazu noch eine ekstatische Pose, und die Unnatur ist auf ihrem Gipfel: die Darstellerin der Elsa spielt uns dann eine überspannte Szene vor, die uns entweder krankhaft oder komödiantenhaft vorkommen muß.

Und doch hat der Traum eine ganz andere, ernsthafte Bedeutung; man darf nur nicht übersehen, was vorherging: „einsam in trüben Tagen hab' ich zu Gott gefleht; des Herzens tiefstes Klagen ergoß ich im Gebet.“

Nach dem Tode ihres Vaters, also ihres natürlichen Beschützers beraubt, von Ortrud des Brudermordes bezichtigt, also wehrlos der teuflischen Bosheit preisgegeben, hat sie bei Gott Trost und Hilfe gesucht, die sie bei Menschen nicht mehr fand. Ihr inbrünstiges Gebet fand Erhörung: der „klagevolle Laut“, der „aus ihrem Stöhnen weit in die Lüfte schwoll“, drang bis zum Gralstempel und rief von dort den Retter herbei; und ihr ward zum Trost der beseligende Traum ge-

sendet, in dem sie den Ritter erschaute, der ihr Streiter sein soll.

Dieser Traum ist also keine Hallucination; Elsa *glaubt* felsenfest, daß er ihr von Gott gesendet war. Sie beruft sich darauf in ihrem großen, heißen Gebet unmittelbar vor Lohengrins Ankunft, mit dem sie sein Erscheinen gewissermaßen erzwingt: „du trugest zu ihm meine Klage, zu mir trat er auf dein Gebot" — eben in jenem Traum — „o Herr, nun meinem Ritter sage, daß er mir helf' in meiner Not; laß mich ihn seh'n" — jetzt leibhaftig — „wie ich ihn sah" — damals im Traum —; „wie ich ihn sah, sei er mir nah". Für sie gibt es gar keinen Zweifel: der Traum bedeutet ihr eine *Verheißung*, die in Erfüllung gehen muß. Lohengrins endliches Erscheinen, das alle andern überrascht, ist deshalb für sie etwas ganz Selbstverständliches. Sie sagt ihm in der großen Szene des dritten Aufzugs: „auch ich zuvor schon hatte dich gesehen; in sel'gem *Traume* warst du mir genaht. Als ich nun *wachend* dich sah vor mir stehen, erkannt' ich, daß du kamst *auf Gottes Rat*".

Von *modernem* Standpunkt aus wäre nun freilich ein Mädchen, das solche Träume hat und sie sich so auslegt, psychiatrischer Behandlung zu überweisen. Die Welt, in welcher der „Lohengrin" spielt, ist eine ganz andere; und wer ihn begreifen will, muß sich in diese hineinzuversetzen suchen, mag sie ihm sympathisch sein oder nicht. Hier tritt das *Wunder* in seine alten poetischen Rechte und wird *geglaubt*. Was für uns eine schöne *Sage*, ist für die Personen im „Lohengrin" volle *Wirklichkeit*. Der Gral mit seinem Tempel, seiner Ritterschaft, mit dem Schwan und der Taube, das sind *für dieses Drama* keine Phantasiegegenstände, sondern Träger der Handlung.

Wenn nun Elsa *glaubt*, Gott habe ihr im Traume offenbart, woher ihr Rettung kommen solle, so ist die des-

wegen noch keine „Hellseherin“ nach unsern Begriffen. Ihre psychische Veranlagung ist nur insofern eine besondere, als sie diesem Glauben mit inniger, beglückender Schwärmerei anhängt; aber niemand aus ihrer ganzen Umgebung hält sie deshalb für krankhaft überspannt. Vielmehr sind die rauhen Männer gerührt, eigentlich schon jetzt von ihrer Unschuld überzeugt; und auch der König wird bedenklich gegen den Ankläger; er faßt also Elsas Traumerzählung keineswegs als die verzückte Schwärmerei eines überspannten Mädchens, sondern als das Erlebnis eines gläubigen Herzens.

Nur Telramund in seiner leidenschaftlichen Verblendung gibt die rohe Erklärung: „ihr hört, sie schwärmt von einem Buhlen!“ Ebenso leugnet er später Lohengrins göttliche Sendung. Unter Ortruds dämonischem Einfluß erstickt er die Stimme seines Gewissens und höhnt mit frecher Lästerung das, was auch ihm heilig sein müßte; er allein rüttelt an dem, woran seine ganze Umgebung glaubt. Das ist seine Tragik: er fällt als Verführter; seine „Ehre“, auf die er sich so stolz beruft, muß zu Schanden werden, weil er gegen seine bessere Überzeugung handelt.

So kommt es also zum Gottesgericht; und Elsa zögert keinen Augenblick, ihre Einwilligung zu geben, daß „ein Kämpe“ für sie streite. War sie bis jetzt nur rührend und lieblich in ihrer Verschämtheit, so kommt jetzt eine andere Seite ihres Wesens zum Ausdruck. Das demütige, schwärmerische Mädchen wird zur stolzen Königin; in der wunderschönen, in Gesang und Orchester reich behandelten Stelle „hört, was dem Gottgesandten ich biete für Gewähr“ hat sie ihre ganze Festigkeit wiedergewonnen. Sie ist ihres unbekannten Ritters so sicher, daß sie ihm die Krone bietet in ihres Vaters Landen und sich selbst zum Weib. Das Gottesgericht.

Das ist ein wichtiger Fingerzeig für die Auffassung ihres ganzen Charakters. Sie darf nicht so schüchtern und verzagt

dargestellt werden, daß sie etwa gar klein und unbedeutend erschiene. Denn sie kann auch hoheitsvoll, mit wahrhaft fürstlichem Anstande auftreten, wie hier, wo sie, die peinlich Verklagte, dem fernen Retter köstlichen Lohn verheißt; da muß sie über wahre Größe in Ton und Spiel verfügen, wenn auch der Schluß wieder in zarterer Weise verklingt.

Allerdings scheint ihr Gebaren Lohengrin gegenüber damit wieder scharf zu kontrastieren. Sobald er sie anredet, „sinkt sie in überwältigend wonnigem Gefühle zu seinen Füßen nieder". Das sieht aus wie eine recht übertriebene, demütige Huldigung; und wenn sie einem gewöhnlichen Menschen gälte, so wäre sie ebenso überspannt und für unser Gefühl widerlich, wie die vorhergehende Schwärmerei, wenn es ein gewöhnlicher Traum gewesen wäre. Elsa kniet aber nicht vor dem schönen Ritter, sondern vor dem gottgesandten Helden. Gott hat wirklich ein Wunder zu ihrer Rettung gethan; mögen die andern alle staunen und gaffen, sie folgt dem Drang ihres Herzens. Was sie geahnt hat, darf sie jetzt schauen; das überwältigt sie. Nicht als Liebender steht Lohengrin vor ihr, sondern als Retter aus Schmach und Not, man darf geradezu sagen: als übermenschliche Erscheinung.

Seine ersten Worte an Elsa sind denn auch Forderungen, Gebot und Verbot enthaltend; und begeistert gelobt sie ihm treuen Gehorsam. In diesem Augenblick glaubt sie an ihn so fest und innig, daß Fragen und Zweifel nicht Raum finden in ihrer Seele; in überschwänglicher Empfindung gibt sie sich ihm zu eigen. Das ist gefährlich, aber deswegen noch nicht als krankhaft zu verurteilen. Nun aber erhebt Lohengrin sie an seine Brust: „Elsa, ich liebe dich!" Hinreißend und verhängnisvoll zugleich; dieses Wort birgt die Peripetie des ganzen Dramas. Wird Elsas Glaube auch standhalten, wenn sie liebt und sich geliebt weiß?

Bisher sahen wir sie mehr passiv: erst in schüchterner

Zurückhaltung, dann in gläubiger Schwärmerei, jetzt in begeisterter Hingebung — immer aber mit einem Gegenstande außerhalb ihrer selbst beschäftigt, infolgedessen nur mit der einen Hälfte ihrer Seelenkräfte beteiligt, während die andere schlummert und sich höchstens einmal in leiser Andeutung geregt hat.

Der erste Aufzug bringt noch nicht die ganze Elsa; die enthüllt sich uns erst im zweiten und dritten. Habe ich mich nun bemüht, vor allem zu zeigen, was sie im ersten Aufzug nicht sein darf, nämlich weder krankhaft, schwärmerisch, überspannt, noch kleinlich, unbedeutend und unterwürfig, so eröffnet sich jetzt der Einblick in ihr eigentlichstes, innerstes Wesen.

Ortruds Plan.

Ortrud verfolgt den Plan, Elsas Glück zu vernichten, ihr Herz mit Zweifel an ihrem Helden zu vergiften und sie schließlich zum Ungehorsam zu verleiten, der die Katastrophe herbeiführen muß. Es ist sehr bezeichnend, welchen Weg die überlegene Menschenkennerin wählt, um sich dem nichts Böses ahnenden Mädchen zu nähern und sich in sein Vertrauen einzuschleichen.

In der großen Szene des zweiten Aufzugs wirft sie sich, heuchlerisch demütig, vor Elsa in den Staub, überschüttet sie mit Schmeicheleien und berechnet vortrefflich, was am meisten Eindruck zu machen geeignet ist: die Berufung auf ihre Großmut und Gnade.

Mit unvergleichlicher psychologischer Feinheit zeigt uns der Dichter, wo Elsas Schwäche liegt. „Wie schlecht ich deine Güte priese, Allmächt'ger, der mich so beglückt, wenn ich das Elend von mir stieße, das sich im Staube vor mir bückt“; in dieser edeln Regung steckt doch dicht neben dem Mitleid der Hochmut verborgen; Elsa „fühlt sich“, mag sie sich's selbst eingestehen oder nicht. Eben war sie noch die Unglückliche, Angeklagte, in Ehre und Leben wehrlos Bedrohte; durch

ein göttliches Wunder gerettet, sieht sie sich jetzt auf einmal gefeiert, gekrönt, triumphierend erhöht über die tückische Feindin, die sie verderben wollte und die nun besiegt, vernichtet vor ihr liegt und um Gnade fleht. Der jähe Wechsel hat etwas Berauschendes, selbst für nüchterne Naturen, wieviel mehr für dieses so überaus lebhaft empfindende, überall zur Überschwänglichkeit neigende Mädchengemüt.

Und so gibt sie sich denn schrankenlos dem schönen, beglückenden Gefühl hin, zu verzeihen und zu begnaden; ja sie kann sich gar nicht genug thun in Huldbeweisen: auch für Telramund will sie ein gutes Wort einlegen, und Ortrud soll „geschmückt mit prächtigen Gewanden" sie auf dem Gang zum Münster begleiten. So spricht kein demütiges, verträumtes Mädchen; so spricht die Fürstin, die aus der Überfülle ihres Glückes die Arme beschenkt, ohne zu bemerken, welche Bosheit sie umgarnt.

So sind nun alle Vorbereitungen getroffen; Ortrud kann ihren ersten Angriff wagen. Unter der täuschenden Maske dankbarer Fürsorge zischelt sie der arglos Vertrauenden ihre Warnung vor Lohengrins zauberhaftem, deshalb unheimlichen Wesen und der für sie beide dunkeln Zukunft ins Ohr. Nur einen Augenblick wird Elsa stutzig; wir meinen, sie müßte der Verführerin empört den Rücken kehren. Statt dessen erwidert sie ihr „voll Trauer und Mitleid" die herrlichen Worte: „du Ärmste kannst wohl nie ermessen, wie zweifellos mein Herze liebt? du hast wohl nie das Glück besessen, das sich uns nur durch Glauben gibt?"

Das ist wundervoll; und doch bangen wir für Elsa und vermögen ihre Zuversicht nicht zu teilen. Wir sehen sie Aug' in Auge mit dem dämonischen Weibe, schon getroffen von ihrem Schlangenwort und von heimlichem Grauen erfaßt; es will uns als Verblendung, als Überhebung erscheinen, wenn Elsa es wagt, die Zweifellosigkeit ihrer Liebe, die Uner-

schütterlichkeit ihres Glaubens so laut zu preisen. Sie fährt sogar fort: „kehr' bei mir ein, laß mich dich lehren, wie süß die Wonne reinster Treu'; laß zu dem Glauben dich bekehren: es gibt ein Glück, das ohne Reu'.“

Wir erschrecken geradezu über dieses Selbstbewußtsein. Ist Elsa wirklich ihrer selbst so sicher? weiß sie so gewiß, daß sie halten wird, was sie gelobt hat? kennt sie ihre Aufgabe so durch und durch, daß sie der Ortrud Belehrung darüber anzubieten vermag? Nein, im Gegenteil: es ist ihr noch gar nicht klar geworden, was dieses Gelöbnis alles von ihr fordert; sonst würde sie sich's nicht so leicht vorstellen. Sie schwelgt in Wonnen des Gefühls; aber die Selbsterkenntnis mangelt ihr, und deshalb durchschaut sie auch Ortruds Hinterlist noch nicht. Diese aber weiß nun Bescheid: „ha, dieser Stolz, er soll mich lehren, wie ich bekämpfe ihre Treu'; gen ihn will ich die Waffen kehren — durch ihren Hochmut werd' ihr Reu'!“

Damit ist in allertiefstem Sinne das Urteil über Elsa gesprochen: hier lernen wir ihre tragische Schuld erkennen. Elsas Schuld

Zunächst richtet Ortrud ihre weiteren Angriffe mehr auf das Äußerliche; sie benutzt die Gelegenheit vor der Kirche, um ihre schimpflichen Anklagen gegen Lohengrin zu schleudern. Hier zeigt Elsa in sehr sympathischer Weise, daß sie keine kleinliche, feige, unbedeutende Natur ist, sondern ein mutiges, energisches Weib. Rasch ist ihre anfängliche Bestürzung überwunden; fest und unerschrocken entgegnet sie mit dem Hinweis auf die Entscheidung, wie sie im Gottesgericht gefallen ist und für alle Teile beweisend sein muß, und im Hochgefühl ihrer Überlegenheit wendet sie sich an das Volk, das ihres Helden Sieg geschaut hat, um sich von ihm bezeugen zu lassen, wie frevelhaft jeder Zweifel an seiner Sendung ist.

Wohl bedeutet die öffentliche Anklage der Ortrud eine Steigerung gegen ihre heimlichen Einflüsterungen. Aber all-

zuviel Gewicht möchte ich doch nicht darauf legen. Dadurch hätte sich Elsa noch nicht hinreißen lassen, die verbotene Frage zu thun, wenn auch der Stachel in ihrer Seele haften bleibt. Sie darf ja auch die Genugthuung erleben, daß Lohengrin selbst den leidenschaftlichen Anklagen Telramunds mit siegreicher Hoheit entgegentritt und von Kaiser und Volk die unzweideutigsten Versicherungen des vollsten Vertrauens empfängt. Entscheidend sind vielmehr innere Momente; gerade bei Wagner müssen wir genau auf die psychologische Entwicklung achten.

Auf Lohengrins innige Frage: „sag', Elsa, mir, vermocht' ihr Gift sie in dein Herz zu gießen?" vermag sie mit Worten nicht zu erwidern; „weinend birgt sie ihr Gesicht an seiner Brust." Sie ist erschüttert und von widerstreitenden Empfindungen bewegt; aber noch ist der Moment nicht gekommen, in welchem sie sich des Zwiespalts in ihrem Herzen bewußt wird.

Erst bei Lohengrins Erklärung: „nur eine ist's, der muß ich Antwort geben", da „starrt sie mit heftig wogender Brust in wildem inneren Kampfe vor sich hin." Die ganze Entscheidung ist in ihre Hand gelegt; mit einem Schlage wird sie sich der ganzen Tragweite ihrer Verpflichtung bewußt. Es ist, als zeigte ihr Lohengrin selbst die Möglichkeit, die Gefahr des Ungehorsams, weil er so ausdrücklich betont: „König, Fürsten und Volk können keine Rechenschaft von mir verlangen; ihnen muß meine gute That genügen; nur Eine kann mich zwingen, zu antworten, wenn sie frägt."

Es war vielleicht nicht klug, daß er ihr so ihre ganze Macht enthüllt, die ihr über sein Geheimnis zusteht; es war aber doch notwendig. Elsas Gehorsam wäre wertlos, wenn sie ihn nur der Unklarheit, der schwärmerischen Hingebung verdankte; bewußt muß ihr werden, was sie thun könnte und doch nicht thun darf; dann erst kann ihr Glaube sich bewähren. Eine schwache Natur würde entweder gleich unter-

liegen oder gar nicht in Gefahr geraten; gerade für Elsas eigentümlichen Charakter aber ist der Reiz der Versuchung groß.

Das große Ensemble.

In dem hochbedeutenden C-moll-Ensemble spricht sie deutlich aus, welche Gedanken in ihrer Seele aufgetaucht sind: „was er verbirgt, wohl brächt' es ihm Gefahren, vor aller Welt spräch' es hier aus sein Mund" (d. h. wenn er es hier ausspräche); „wüßt' ich sein Loos, ich wollt' es treu bewahren" — denn „die er errettet, weh' der Undankbaren, verriet' ich ihn, daß hier es werde kund." Gewiß sind es keine unedeln Motive, am allerwenigsten triviale Neugierde, die sie irre machen an ihm und seiner Sendung; sie ahnt vielmehr Gefahr für ihn und wäre fest entschlossen, sein Geheimnis zu hüten. Aber teilen möchte sie es doch mit ihm; darum „im Zweifel erbebt des Herzens Grund." Hier haben wir den Schlüssel zu ihrer sonst unverständlichen Umstimmung: dieser Wunsch wird nicht erlöschen, sondern zur verzehrenden, leidenschaftlichen Begierde werden; diesem Wunsch wird sie Treue und Gehorsam opfern, diese Begierde wird ihre Liebe überwuchern und ihr Glück zerstören.

Ist es zu glauben, daß dieses Ensemble so und so oft gestrichen worden ist und noch gestrichen wird? ebenso sinnlos wie eine wichtige Stelle im zweiten Finale des „Tannhäuser"! So sehr studiert man aufs Äußerliche, so sehr mißachtet man die feinsten innerlichen Wendungen. Ohne dieses Ensemble bleibt alle folgende Motivierung lückenhaft und zerrissen.

Die Nächstbeteiligten bemerken auch sofort, daß das, was hier in Elsas Innerem vorgeht, die Entscheidung des ganzen Dramas vorbereitet. Der König und das Volk fragen sich betroffen: „welch ein Geheimnis muß der Held bewahren? bringt es ihm Not, so wahr' es treu sein Mund! wir schirmen ihn, den Edeln, vor Gefahren; durch seine That ward uns sein Adel kund." Ganz richtig: sie haben weiter kein persönliches Interesse an der Lüftung des Schleiers, in den Lohen-

grin sich hüllt, ihnen genügt die Entscheidung des Gottesgerichts.

Ortrud und Telramund dagegen frohlocken: „in wildem Brüten darf ich sie gewahren, der Zweifel keimt in ihres Herzens Grund!" Ihr nächster Zweck ist erreicht; Elsas Treue wankt, und sie dürfen hoffen, sie ganz zu brechen.

Lohengrin aber betet (und sein Solo tritt herrlich aus dem Ensemble hervor): „o Himmel, schirm' ihr Herz! nie werde Zweifel dieser Reinen kund!" Und wirklich gelingt es noch einmal, den Sturm zu beschwören; „mit fürchterlicher Stimme" scheucht Lohengrin die „Verfluchten" von Elsa zurück, der sich Telramund sogar mit tückischer Verlockung zu nahen erkühnt hat; und es hat den Anschein, als gelinge es ihm, den bösen Zauber zu bannen, der sie umgarnt. „In heftigster Aufregung und schamvoller Verwirrung" antwortet Elsa auf seine bange Frage noch einmal „mit Bedeutung und Entschluß": „hoch über alles Zweifels Macht soll meine Liebe steh'n!"

Aber welcher Unterschied gegen den ersten Aufzug: dort ein fragloses, zagloses Gelöbnis, in schwärmerischer Hingebung zu seinen Füßen — hier ein gewaltsames Aufraffen, *ein ihrem Zweifel abgerungener Entschluß*. Sie leugnet nicht, daß „des Zweifels Macht" in ihr lebendig geworden ist; wird sie Ruhe haben? wird sie darüber siegen können? wird die Qual in ihrem Inneren nicht immer wieder neu aufbrechen? wird ihre Liebe stark genug sein?

Wir bangen mit ihr und für sie; und während „Ortrud drohend den Arm gegen sie erhebt, als halte sie sich des Sieges gewiß", tönt mitten in die Jubelklänge hinein wie eine düstere Mahnung das Motiv des „Frageverbotes." So weist der Aktschluß erschütternd auf das drohende Verhängnis: Ortrud und Telramund haben *äußerlich* vorgearbeitet; nun muß es sich *innerlich* entscheiden. Und das geschieht in der großen Szene (im Brautgemach) des dritten Aufzugs.

Wenn irgend eine Entwicklung den Preis psychologischer Meisterschaft verdient, so ist es diese. Sie enthüllt uns Elsas ganzes Wesen bis in seine letzten, tiefsten Einzelheiten. Zuerst berauscht sie sich mit dem Geliebten im Gefühl seligster Vereinigung, süßesten Glückes. Sie erinnern sich des Wunders, das sie zusammengeführt hat; Elsa denkt zurück an den Augenblick, da der gottgesandte Held erschien und sie in überschwänglicher Wonne vor ihm niedersank: „da wollte ich vor deinem Blick zerfließen, gleich einem Bach umwinden deinen Schritt; als eine Blume, duften dauf der Wiesen, wollt' ich entzückt mich beugen deinem Tritt.“ So haben wir sie im ersten Aufzug gesehen; das war ihr überströmendes Gefühl. Szene im Brautgemach.

Aber jetzt schließt sich gleich die Klage daran, daß sie ihr Höchstes nie mit Namen nennen darf; und wie er zärtlich ihren Namen ausspricht, bittet sie mit süßem Kosen, in verschwiegener Liebesnacht möge er ihr den seinen sagen — nie solle die Welt ihn erfahren. Sehen wir's hier nicht schon deutlich, wie tief innerlich alles motiviert ist? wie es ihr selbst darum zu thun ist, sein Geheimnis zu erfahren, ohne daß andere im Spiele sind?

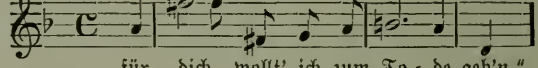
Was Lohengrin auch versucht zu ihrer Beruhigung, es muß nur dazu dienen, diese ihre Sehnsucht zu steigern. Das wunderschöne „atmest du nicht mit mir die süßen Düfte“ soll sie daran gemahnen, wie er an sie geglaubt hat, und wie sie nun auch an ihn glauben solle. Sie „schmiegt sich demütig an ihn“ und erwidert: „ach könnt' ich deiner wert erscheinen, müßt' ich in Unwert nicht vergeh'n, könnt' ein Verdienst mich dir vereinen, dürft' ich in Pein für dich mich seh'n!“

Wie kommt dieser fremde Gedanke in ihre Seele? wie kommt sie zu solcher Verkennung ihres gegenseitigen Verhältnisses? wo ist die schrankenlose, gläubige Hingabe, die er einzig von ihr fordert? warum unterschiebt sie ihr eine Forderung,

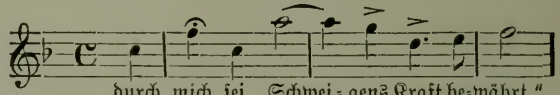
die er nie an sie gestellt hat? Sie ist eben innerlich nicht das demütige, selbstlose Mädchen, für das sie so oft ausgegeben wird; auch hier regt sich wieder der Stolz: sie will kein Nichts sein neben ihm; sie möchte ihm ebenbürtig werden und ihm Gleiches mit Gleichem vergelten. „Wie du mich trafst in schwerer Klage, o wüßte ich auch dich in Not; daß mutvoll ich ein Mühen trage, kennt' ich ein Sorgen, das dir droht!" Es genügt ihr nicht, ihm gläubig anzugehören; sie möchte handeln dürfen.

Elsas Heroismus.

Sie ist also keine passive Natur; ihr Verlangen steigert sich bis zu heroischem Aufflammen. Nach dem geheimnisvoll lüsternen „vielleicht, daß Unheil dich erwartet, würd' aller Welt es (dein Geheimnis) offen kund" das leidenschaftlich ausbrechende: „wär' es so! und dürft' ich's wissen, dürft' ich in meiner Macht es seh'n, durch keines Droh'n sei mir's entrissen,



Auch musikalisch ist diese Stelle hinreißend; und nun geht es „immer drängender" bis zu dem imposanten: „meiner Treue enthülle deines Adels Wert; woher du kamst, sag' ohne Reue,



Wie eine Heldin möchte sie dastehen; sie fühlt sich stark genug, ja sie sehnt es herbei, für den geliebten Mann wagen und tragen zu dürfen, was es auch sei.

So geht Ortruds Wort in Erfüllung: Stolz und Hochmut bringen sie zu Fall. Sie ist ein leidenschaftliches Weib; die Gefühlsüberschwänglichkeit ist keine verträumte Schwärmerei, sondern gefährlichste Verblendung. Sie

will mehr leisten, als von ihr gefordert wird: Glauben ist ihr zu wenig; Thaten will sie vollbringen. Sie ist nicht fähig, ihre Selbstsucht zu opfern; sie steht dem göttlichen Gebot mit einer Forderung gegenüber.

Das ist sehr menschlich und wahrhaft tragisch; aber von einem demütigen oder unbedeutenden Charakter wäre es absolut unbegreiflich.

Die Katastrophe aufzuhalten, greift Lohengrin zum letzten Mittel. „Streng und ernst“ sagt er ihr, sie habe „höchstes Vertrauen ihm schon zu danken“; ihre Liebe sei für ihn der schönste, der einzige Lohn, denn ein wahrhaft königliches Los habe er ihr geopfert. Er will damit in ihren Augen den Wert ihrer Liebe erhöhen; sie aber faßt diese geheimnisvollen Andeutungen von der schlimmsten Seite: „wie soll ich Ärmste glauben, dir g'nüge meine Treu'?“

So irr ist sie geworden, an ihm wie an sich selbst; unfähig, die Treue im Glauben zu halten, martert sie sich mit dem Wahn, es würde ihr auch gar nichts helfen, es würde Lohengrin doch nicht bei ihr halten; und damit hat sie ihn schon verloren. Ihre Aufregung steigert sich derartig, daß sie den Schwan wiederzusehen vermeint, das „Zaubertier“, das ihren Ritter wunderbar hergebracht hat und ebenso wunderbar wieder von dannen führen wird. Alles, was in diesen Tagen außerordentlicher Erregung durch ihre Seele gestürmt, ihre Phantasie, ihr Herz und ihre Sinne erfüllt und verwirrt hat, das bricht nun übermächtig durch; sie ist nicht mehr im stande, es zurückzudrängen. Sie fühlt, es könne ihr das Leben kosten; und doch muß sie fragen, die Leidenschaftlichkeit reißt sie hin.

Ebenso rasch ist der Taumel verflogen, ohnmächtig bricht sie nach dem furchtbaren Moment zusammen. Heilung ist nicht mehr möglich. Umsonst beschwört sie in der letzten Szene ihren Retter und Gemahl: „als Zeuge meiner Buße bleibe

hier! daß du mich strafest, liege ich vor dir!" Lohengrin hat ihr „Antwort bereiten", hat „sein Nam' und Art künden" müssen, unerbittliches Gesetz treibt ihn fort.

Das Wunder weicht, wo der Glaube wankt; die bitterste Reue kann nicht wieder aufrichten, was „Zweifels Schuld" zerstört hat. „Alles Glückes Pfand" lag in Elsas Hand, in ihrer Treue; nun erfährt sie es zu ihrem ewigen Unheil, was in ihre Macht gegeben war. „Mit letzter freudiger Verklärung" darf sie den geretteten Bruder schauen: der Gral hat gesiegt über die Dämonen; in Gottfrieds Armen sinkt sie entseelt zu Boden.

Schluß. So steht nun Elsas Bild vollständig klar vor uns. Um es zusammenzufassen: sie ist ein schwärmerischer, zur Überschwänglichkeit neigender, aber nicht etwa weichlicher und kleinlicher, sondern vielmehr leidenschaftlicher Charakter, also in dieser Beziehung ein Gegenbild zur Leonore.

Nur die falsche Betonung von Einzelheiten kann Leonore zur „Heroine", Elsa zum „passiven" jungen Mädchen machen. Von Aufwallungen und Ausbrüchen, wie Elsa sie uns zeigt, findet sich bei Leonore keine Spur. Leonore ist die liebende Frau, die einzig und allein ihren Gatten trösten, befreien und wiedergewinnen will; sie besitzt innere Demut, ohne eine Regung von falschem Stolz, und erscheint um so rührender und verehrungswürdiger, als sie gar keine „Rolle" zu spielen beabsichtigt. Sie ist aber auch nicht die Heldin einer Tragödie, sondern die Trägerin eines Ideals; sie ist keine „tragische", sondern eher eine „passive" Natur; und von „Leidenschaft" kann man bei ihr nicht sprechen — denn starkes, inniges Gefühl, echtes Empfinden ist doch nicht gleichbedeutend mit Leidenschaft. Ich vermag auch z. B. das Duett „namenlose Freude" nicht als „leidenschaftliche Musik" anzuerkennen, so begeistert und hinreißend es wirkt.

Elsa dagegen ist ein liebendes Mädchen, von ganz außergewöhnlichem Temperament. Eine andersgeartete Natur hätte sich am Glauben genügen lassen; einer „passiveren“ Frauenseele wäre es möglich gewesen, dem geliebten Mann Treue zu halten, ohne sich in sein Geheimnis einzudrängen. Gerade für Elsa war die Prüfung zu schwer, gerade ihr leidenschaftlicher Charakter mußte tragische Schuld auf sich laden. Sie wäre fähig gewesen zu heroischer That, zu Opfern und Wagnissen, ja selbst zum Tod; aber all das wird nicht von ihr verlangt, sondern etwas, was ihrem innersten Wesen widerstrebt, was sie deshalb in tragischen Konflikt bringen und woran sie scheitern muß. Wer das verkennt, der nimmt dem ganzen Lohengrin-Drama ein Hauptmotiv seiner erschütternden Wirkung. Nur die oberflächlichste, laienhafte Beurteilung kann Elsas Verschuldung trivial auslegen.

Ich glaube nicht, daß ich in meinen Erklärungen irgend etwas gekünstelt habe; ich versuche auch nicht, die Gestalten der Elsa und der Leonore des näheren zu vergleichen. Die Gegenüberstellung der beiden schien mir nur zur Verdeutlichung ihrer Charaktere beizutragen. So kann es mir denn auch nicht einfallen, ihren künstlerischen Wert vergleichend abschätzen zu wollen. Beide sind in ihrer Art herrlich, die eine in ihrer stillen, bescheidenen, echt weiblichen Größe, die andere in ihrer hochinteressanten, leidenschaftlichen Entwicklung, beide poetisch-musikalisch wundervoll geschildert, beide mit psychologischer Feinheit gezeichnet. Meine Absicht war, diesen Reichtum aufzudecken und den Weg zu zeigen, der zu richtigem, erschöpfendem Verständnis führt.

Vierter Essay:

Weber und Schumann als Schriftsteller.

Große, bedeutende Männer treten uns zunächst immer in einer besonders hervorragenden Eigenschaft oder Thätigkeit entgegen. Wir bewundern den Staatsmann, den Feldherrn, den Gelehrten, den Künstler; so nennt sie die Geschichte, so leben sie fort im Gedächtnis der Nachwelt. Damit ist ihr Hauptwert für die Entwicklung der Menschheit summarisch bezeichnet; mehr ist durch solche Betrachtung nicht zu erreichen. Und es geht hier wie überall: die bloße Wirklichkeit ist noch nicht die volle Wahrheit. Eingehendes Verständnis erschließt sich erst liebevollem Studium; denn was sich uns als einfache Thatsache darstellt, ist immer das Resultat eigentümlicher Entwicklung; tausend Fäden müssen zusammenlaufen, bis das Gesamtbild vervollständigt ist. Darum geht die historische Forschung so sehr dem einzelnen nach und sucht die entlegensten Details auf, um selbst dem unscheinbarsten Motive neue Aufklärung abzugewinnen. Dabei mag es oft vorkommen, daß der eingeschlagene Weg vom Hauptziele ab statt auf dasselbe hinzuführen scheint, bis plötzlich wieder der innere Zusammenhang deutlich wird und die vermeintliche Abschweifung sich als notwendig erweist.

Diese allgemeinen Erwägungen sich in jedem besonderen Falle zu wiederholen, ist gar nicht unnütz. Noch sind wir nicht so weit, selbst wenn wir sie als richtig erkannt haben, auch überall die konsequente Anwendung des Prinzips durch-

zuführen. Am einseitigsten pflegen wir die Kunst und die Künstler zu beurteilen, und unter diesen vielleicht wieder am allereinseitigsten die Musik und die Musiker.

Um nicht mißverstanden zu werden, will ich gleich von vornherein deutlich scheiden: der Genuß des Kunstwerks beruht nicht auf Studien irgendwelcher Art; wirken muß es unmittelbar, allein durch sich selbst. Aber nachdem wir doch auch gern wissen wollen, was wir genießen und wer es uns darbietet, gelangen wir ganz von selbst dazu, die Kunstwerke und ihre Schöpfer zum Gegenstand unseres Nachdenkens zu machen. Der Genuß ist frei; denn er entspringt der eigenen Empfindung. Das Urteil aber schöpft aus vielerlei Quellen, je reicher, desto besser. Genuß und Urteil stehen in gedeihlicher Wechselwirkung, sollen sich aber niemals beeinflussen. Wenn das Werk uns fesselt, ergreift oder begeistert, interessiert uns der Meister; je mehr wir von ihm erfahren, desto mehr begreifen wir das, was er geschaffen hat, ohne doch unsere Empfindung und unsere Gedanken gegenseitig von einander beirren zu lassen. Wer darin fest und selbständig geworden ist, kann allein als Kenner gelten. .

Person des Künstlers.

Manche Enttäuschung muß dabei in Kauf genommen werden. Die Person des Künstlers entspricht nicht immer der Vorstellung, die wir uns aus seinen Werken von ihm gebildet haben. Es ist eine berechtigte Forderung der Ästhetik, Person und Sache scharf auseinanderzuhalten. Das Bedürfnis, den Schöpfer bedeutender Kunstwerke näher kennen zu lernen, läßt sich aber nicht abweisen; es ist zu menschlich, zu natürlich. Um so größer die Freude, wenn wir den Meister lieben können; dann ist uns wohl, denn dann können wir erst so dankbar sein, wie wir es zu sein wünschen — und das ist ein Zug, den wir gerade für künstlerische Beziehungen nicht missen wollen.

Der Gewinn ist aber auch ein künstlerischer; wir sehen

den Künstler als Menschen und erblicken damit die Kunst im großen Zusammenhang alles Menschlichen. Es wird uns klar, daß der schaffende Genius zwar mit dämonischer Macht den Künstler ergreift und beherrscht, aber zugleich alle seine Kräfte beansprucht, um seine Sendung zu erfüllen. Der ganze Mensch steht in seinem Dienst mit Leib und Seele; verschieden ist nur die jeweilige Berufung einer Fähigkeit zur Vorherrschaft. Gerade bei der Musik wird das vom Laien so oft verkannt. Man meint wohl gar, ein Komponist brauche nur die Technik der Komposition zu erlernen, und dann müsse ihm eben etwas einfallen — im übrigen sei es ziemlich gleichgültig, was für eine Art Mensch er sei. Das hieße den Künstler zum willenlosen Werkzeug degradieren. Gewiß ist die göttliche Begabung des Genies als solche geheimnisvoll und unergründlich; die sorgsamste Beobachtung wird nie beweisen können, warum sie dem einen zu teil wird und dem anderen nicht. Aber wie sie sich geltend macht, was sie für Früchte zeitigt, das ist individuell. Der Genius „diktiert" nicht; mit gutgewähltem Ausdruck nennen wir es „Eingebung". Unter seiner Wucht müßte ja der einzelne Mensch erliegen; wenn er sie nur zu tragen hätte, könnte er sie nicht ertragen. Nun aber ist es gerade das Wesen genialer Begabung, daß sie den Menschen nicht zermalmt, sondern erhebt: sie steigert seine Fähigkeit bis zum schöpferischen Vermögen. Darum sagt man mit Recht und Fug: der Künstler gibt sich selbst in seinem Werk. Mag die Musik ästhetisch aufgefaßt werden, wie sie will, soviel ist gewiß: der Komponist schreibt nicht nur das, was ihm einfällt, und schreibt es nicht nur so, wie er es gelernt hat, sondern er lebt seine Musik; ihre Form wie ihr Gehalt sind das Produkt seiner gesamten Individualität, seines ureigensten Wesens. Je einheitlicher dieses uns entgegenleuchtet, desto mehr müssen wir uns hüten, es zu zerreißen.

Aber freilich, um es als Ganzes zu erfassen, bleibt uns

nichts übrig, als es im einzelnen zu studieren. Und so betrachten wir es denn von allen Seiten, nach allen Richtungen, mit allen Beziehungen, stets bestrebt, unsere unvollständige Kenntnis zu ergänzen, stets bereit, von außen nach innen vorzudringen. Das ist meiner festen Überzeugung nach der Hauptgrund, warum man Geschichte der Kunst und der Künstler studieren soll. Nicht sowohl, um ihre Werke besser zu verstehen, auch nicht allein, um sie inniger lieben und verehren zu lernen, sondern vor allem, um eine Ahnung davon zu erhalten, was für eine Summe von Kräften und Fähigkeiten, und in welch besonderer Art in jedem einzelnen Falle sie durch den Genius lebendig und thätig geworden sind. Wir werden dann nicht so thöricht sein, zu glauben, nun wüßten wir, „wie's gemacht wird"; aber wir empfangen überwältigenden Eindruck von der Macht, die den Menschen zum Künstler erhebt, und die wir leider nur zu oft oberflächlich und äußerlich fassen zu dürfen vermeint haben.

Fragen wir nun, was für *Hilfsmittel* uns zu solchem Studium an die Hand gegeben sind, so finden wir sofort deren zweierlei, nämlich das, was *über* die einzelnen Künstler geschrieben worden ist, und das, was wir *von* ihnen selbst an Aussprüchen über sich und ihre Kunst besitzen. An Büchern der ersten Art ist kein Mangel; wir haben uns hier nicht weiter damit zu beschäftigen, und es bliebe nur dringend zu wünschen, daß dieselben in vernünftiger Auswahl recht fleißig benützt würden. Schriften der zweiten Gattung sind seltener und, wie es scheint, auch viel weniger bekannt und beachtet.

Schriftstellernde Musiker.

Speziell in unserem Falle scheinen mancherlei Vorurteile obzuwalten: man ist mißtrauisch gegen *schriftstellernde Musiker*. Der schaffende Künstler, sagt man, sei nicht berufen, die kritische Feder zu führen. Darauf möchte ich mit doppelter Einschränkung erwidern.

Allerdings ist es nicht jedem Komponisten gegeben, auch

eine schriftstellerische Ader zu besitzen; weder Bach noch Händel, weder Mozart noch Beethoven haben „Schriften über Musik und Musiker" hinterlassen. Also gerade von den Heroen der Tonkunst scheint das Vorurteil unterstützt zu werden. Es wäre aber doch sehr voreilig, daraus schließen zu wollen, der Komponist dürfe überhaupt nicht schriftstellern. Wir können auch hochbedeutende Namen dafür ins Feld stellen; ich begnüge mich, den einzigen Richard Wagner zu citieren. Jetzt kommen wir auf den entscheidenden Punkt. Gerade bei Wagner verhalten sich heutzutage noch viele, die für seine Werke begeistert sind, ablehnend gegen seine Schriften. Offenbar deshalb, weil sie in der Vorstellung befangen sind, der schaffende Komponist offenbare sich nur in jenen; und eben weil sie von seinen genialen Schöpfungen entzückt sind, wollen sie von seinen theoretischen Auseinandersetzungen nichts wissen, zumal diese in einer nicht immer leichtverständlichen, geschweige denn gefälligen Form abgefaßt sind. Sie übersehen vollständig, daß Wagner der Schriftsteller und Wagner der Dichter-Komponist ein und dieselbe Person sind; daß ein anderer als der Schöpfer seiner Werke auch nicht der Verfasser seiner Schriften sein könnte. Sie verkennen aber auch, daß diese letzteren keineswegs nur „theoretischen" Wert besitzen, sondern ganz ebenso wie jene unmittelbaren künstlerischen Erguß bedeuten, freilich nicht mit der überzeugenden Gewalt der künstlerischen That, sondern gewissermaßen als Abfluß auf dem Nebengebiete der schriftlichen Mitteilung.

Es muß also der Leser sich darüber klar sein, was er von dem schriftstellernden Komponisten erwartet und verlangt; er darf nie vergessen, daß es ein Künstler ist, der zu ihm spricht. Rein verstandesmäßige, wissenschaftliche Äußerungen sind es gewiß nicht, die ihm geboten werden. Sonst müßten am Ende die größten Künstler auch die hervorragendsten Gelehrten, Kritiker und Theoretiker sein. So wenig aber etwa

Shakespeare eine Dramaturgie, so wenig hinterließ Beethoven eine Kompositionslehre oder Bach ein Handbuch des Kontrapunkts. Wer in solchem Sinne Aufschluß und Belehrung sucht, der wird enttäuscht, mag er Richard Wagners Schriften lesen oder die anderer Komponisten; das liegt aber dann am Leser, nicht am Autor. Vielmehr müssen uns alle Äußerungen aus ihrer Feder, gleichviel ob in Briefen oder in anderen Schriftstücken niedergelegt, als direkte Emanationen ihrer ganzen Persönlichkeit gelten, in dem Sinne, wie ich ihn für die Auffassung derselben klarzulegen versucht habe. Erst dann werden wir im stande sein, mit Nutzen zu lesen und gerecht zu urteilen.

Subjektivität.

Dann werden wir es auch nicht mehr verwunderlich, sondern ganz natürlich finden, daß Komponisten auch als Schriftsteller auffallend *subjektiv* erscheinen. Mögen sie über sich oder über andere, über die Kunst im allgemeinen oder über einzelne Kunstwerke im besonderen schreiben, immer ist es ihre *Individualität*, die zu uns redet. Ihr Urteil muß insofern *einseitig* sein, als ihre ganze Auffassung mit voller Kraft ihr eigenes Ich kundgibt. Der ruhige, besonnene Forscher mag vieles daran bezweifeln, tadeln, vielleicht geradezu verdammen und widerlegen — das alles gehört auf ein anderes Blatt. Hier haben wir nicht die Reflexion des Denkers, der von außen an den Gegenstand herantritt, sondern die Intuition des Genies, das selbst schöpferisch mitten in der Handlung drinnen steht; auch hier ein Erlebnis, auch hier eine That.

Danach bestimmt sich der *Wert* und die *Geltung* dessen, was ein Künstler als Schriftsteller leistet. Die Begabung ist auch in dieser Beziehung eine außerordentlich mannigfaltige. Der eine gibt in schlichten Worten, fast kindlichen Sinnes, ohne rednerischen Schmuck, ohne stilistische Gewandtheit, doch die tiefste Wahrheit kund. Ein anderer verfügt über glänzende Sprache, üppige Bilder und berauschenden Schwung. Ist jener

in Gefahr, ob seiner Einfachheit unterschätzt zu werden, so droht dieser den Leser zu verwirren und seine Empfindung durch Übermaß zu trüben. Vorsicht ist immer geboten, Reife des Urteils überall erforderlich; und um es kurz zu sagen: der Leser muß selbst einen Hauch echt künstlerischen Geistes verspüren, um die Sprache des Genies zu verstehen. Endlich aber — und das muß uns eigentlich am meisten in Staunen setzen — gibt es auch Komponisten, die mit hinreißender Wärme im schriftlichen Ausdruck eine Bestimmtheit und Klarheit verbinden, wie sie sonst nur dem nüchternen Denker zu eigen zu sein pflegt; und diese sollten vor allem studiert werden. Denn sie bieten dem Anfänger nicht zu viel, dem Kenner aber immer noch gerade genug; in ihren Schriften spiegelt sich ihr harmonisches Wesen. Sie führen den Leser an sicherer Hand in das Heiligtum der Kunst, zu den Altären, auf denen sie als reine Priester opfern; da schaut er sie und ihre hehren Genossen in verklärter Majestät und fühlt sich selbst hineingetragen in ihre Mitte. Wem es je vergönnt war, einen solchen Blick zu thun, dem bleibt es unvergeßlich, dem ist es aber auch ein wahres Herzensbedürfnis, andere zu demselben Ziele hinzuleiten.

Leider sind die Schriften unserer deutschen Komponisten noch lange nicht Gemeingut unseres Volks geworden. Wenigstens auf zwei Meister möchte ich hier hinweisen, die es in reichstem Maße verdienen, auch als Schriftsteller allgemein gekannt und gewürdigt zu sein: Karl Maria von Weber und Robert Schumann. Beider hat sich ein verdienstvoller Herausgeber angenommen: man kauft ihre Schriften billigst in der bekannten Reclambibliothek. Es ist ein Genuß, sie zu lesen, und reichster künstlerischer Gewinn ist aus ihnen zu schöpfen. Die beiden Meister, jeder in seiner hochbedeutenden Eigenart, sprechen darin so warm und so klar, daß wir nicht nur sie selbst, sondern vor allem ihre geliebte Kunst und die Heroen

der Musik in neuem Lichte schauen. Die kleinen Bände sollten wirklich in keinem deutschen Hause fehlen!

I.

Weber. Karl Maria von Weber, der Schöpfer unseres „Freischütz", ist als Mensch wie als Künstler eine ungemein anziehende Erscheinung. Wer die von seinem Sohne geschriebene vortreffliche Biographie liest, — „K. M. v. Weber, ein Lebensbild" von M. M. v. Weber, Leipzig 1864 — der muß ihn lieb gewinnen und Richard Wagners tiefempfundener Rede vom 15. Dezember 1844 — in dessen „gesammelten Schriften und Dichtungen", zweiter Auflage, Band II zu finden — von ganzem Herzen beistimmen.

Männlichkeit. Weber war vor allem eine durch und durch deutsche Mannesnatur. Weder ansehnlich noch schön von Gestalt, körperlich schwach, gesundheitlich so wenig fest, daß ihn in der Blüte der Jahre ein tückisches Leiden hinwegraffte, ist er doch überall nicht nur der Liebling der Frauen, sondern auch der Stolz seiner Freunde gewesen. Denn in ihm lebte kerngesundes, echtes Empfinden, Kraft und Wärme mit inniger Zartheit vereinend; ihn erfüllte bei allem Stolz und Selbstbewußtsein die treueste Liebe zu den Seinen, die glühendste Begeisterung für seine Kunst. Nach den Stürmen und Wechselfällen einer vielfach zerfahrenen Jugend sehen wir ihn sein eigenes Ich zusammenfassen in heiligem Ernst, in strengstem Pflichtgefühl, in redlicher Arbeit und selbstloser Hingabe an die Ideale seines Lebens. So war er wohl berufen, wie er sich selbst mit unerbittlicher Wahrheitsliebe gemeistert, auch andern Führer und Leiter zu werden; so strahlt von ihm nicht nur künstlerischer Glanz, sondern auch menschliche Liebenswürdigkeit und sittliche Hoheit aus.

Humor. Eine besondere Gottesgabe war sein feiner, unerschöpflicher Humor. Die Schwächen und Fehler seiner Mitmenschen

mit freundlichem Lächeln entschuldigen, hieß bei ihm doch nicht blind und taub sein für grobe Verirrung. Er wirft die Pfeile seines Witzes gegen jede Eitelkeit und Kleinlichkeit; und er schleudert zürnende Blitze auf alle Heuchelei und alles unkünstlerische Wesen. Denn die Unlauterkeit war ihm verhaßt, gleichviel unter welch gleißender Hülle sie sich bergen mochte; schonungslos zog er sie hervor und gab sie dem verdienten Urteil preis. Darum konnte der seelenvolle, herzensgute Mann auch gewaltig auftreten, wie ein strafender Prophet; und seine schlichte Rede konnte sich wandeln in flammende Begeisterung. Reiche, vielseitige Bildung stand ihm zu Gebot; er hat von Jugend auf viel von der Welt gesehen und keine Gelegenheit versäumt, für Kopf und Herz neue Schätze zu sammeln.

Originalität.

Immer aber bricht seine Originalität, die ihn als Künstler zu einer so hervorragenden Bedeutung erhebt, auch sonst in seinem ganzen Wesen siegreich hervor. Sie begründet, wie er es selbst empfunden und bezeugt hat, seinen Stil, den er — in den „Aphorismen" auf Seite 197 — vortrefflich charakterisiert. Was er da von sich und seiner Schriftstellerei bekennt, das darf wohl von jedem schriftstellernden Komponisten gelten: „von einer musikalischen Idee bin ich mir bewußt, sie ganz so wirkungsvoll, als ich mir sie denke, wiedergeben zu können, was mir aber beinahe nie mit den Ideen gelingt, die ich durch die Sprache einem Zweiten verdeutlichen möchte." Welch eminente Selbstkritik! Deshalb wird es uns natürlich nie einfallen, Webers oder Schumanns oder gar Richard Wagners Stil als das Muster deutscher Prosa zu rühmen — aber eben in ihrer stilistischen Eigenart erkennen wir die schriftstellernden Komponisten, und das ist gerade ihr fesselnder Reiz für uns. Mögen wir noch soviel Unbeholfenheit, Schwerfälligkeit, Überschwänglichkeit und was sonst noch alles zu tadeln finden, von dem künstlerischen Geist sind wir auch dann ergriffen, wenn er, wie hier, sich in einer Sphäre bewegt, die

ihn beengen muß, weil sie nicht sein eigen ist. Haben wir uns darein gefunden, so entdecken wir auch manche eigentümliche Feinheit und Schönheit der Form, nicht nur der Gedanken, die darin geäußert sind.

Weber hat sehr früh begonnen, schriftstellerisch thätig zu sein; von 1809 bis 1821 reichen seine Arbeiten. Der besseren Übersicht wegen scheiden wir sie in kritische und in novellistische Beiträge; von beiden Gattungen begnüge ich mich hier nur auf das Wichtigste hinzuweisen und folge dabei der chronologischen Anordnung, wie sie im dritten Bande der Biographie gegeben ist.

Kritisches. Außerordentlich charakteristisch setzt Webers litterarischer Nachlaß ein mit einer donnernden Philippika gegen einen gewissen Joh. Bapt. Schaul, kgl. württembergischen Hofmusikus, der es gewagt hatte, in seinen „Briefen über den Geschmack der Musik" nicht nur Haydn, sondern auch Mozart zu Gunsten italienischer Meister wie Boccherini und Jomelli herabzusetzen. Weber hat Mozart Zeit seines Lebens mit wahrhaft rührender Liebe und Ehrfurcht als das größte musikalische Genie gepriesen; kein Wunder, daß er hier für den vergötterten Meister mit dem ganzen Feuer der Jugend und mit dem ganzen Stolz der begeisterten Überzeugung eintritt, nicht um ihn zu verteidigen — was er ausdrücklich als „Frevel an seinen Manen" ablehnt —, sondern um den Vorwitz zu strafen, der sich an das Beste und Größte gewagt hat. Schade, daß dieser Aufsatz nicht bei Reclam aufgenommen worden ist; er zeigt uns Weber von der schönsten Seite: in gerechter Entrüstung über einen kleinlichen Nörgler, als Vorkämpfer idealer künstlerischer Auffassung.

Der Harmonische Verein. Bald darauf wurde der „Harmonische Verein" gegründet. Weber verband sich mit Meyerbeer und anderen Freunden in Mannheim zu einem Bunde, der durch litterarische Thätigkeit der Kunst dienen, das Gute überall erheben und hervorziehen,

besonders auf junge angehende Talente Rücksicht nehmen, ebenso aber auch vor allem Schlechten warnen und es schonungslos aufdecken sollte. Ganz direkt richten sich diese Bestrebungen gegen die einseitige, parteiische Kritik und die oft geradezu als Lobpreiser gedungenen Recensenten. Es soll Front gemacht werden gegen Neid und Mißgunst, überhaupt aber gegen alles, was die Kunst hemmt und hindert, also gegen alles unkünstlerische Wesen und Gebaren. Den Gliedern des Bundes wird ausdrücklich zur Pflicht gemacht, den gewöhnlichen Recensententon zu vermeiden und den notwendigen Tadel nicht in beißend hämischem, sondern in bescheidenem Tone vorzubringen. Sogar der Fall ist vorgesehen, daß gegen einen „Bruder" selbst vorgegangen werden müßte, wenn derselbe etwas Schlechtes geliefert haben sollte, während im übrigen natürlich alle zu kräftiger gegenseitiger Unterstützuug verpflichtet sind.

Diese in Webers Kopf entsprungene Idee ist wohl näherer Erörterung wert. In unserer pessimistischen Zeit würde man wahrscheinlich vor allem die Lauterkeit der Absicht in Zweifel ziehen und in dem Ganzen etwa eine „Lobesversicherung auf Gegenseitigkeit" erblicken. Wir dürfen aber Webers Andenken nicht beleidigen: wer ihn kennt, glaubt ihm auch, daß er nicht aus kleinlichem Egoismus, noch weniger aus Heuchelei und Eitelkeit ein derartiges Unternehmen ins Leben rief. Viel wichtiger ist die Frage, ob die hier begründete Idee sich auch praktisch verwirklichen lasse. Der Erfolg hat dagegen entschieden: Weber, der von Anfang an die Seele des Ganzen war, mußte sich bald überzeugen, daß er doch ziemlich allein stand; es gelang ihm nicht, die Freunde zu energischer Thätigkeit anzuhalten, und stillschweigend löste sich der „Harmonische Verein" wieder auf.

Mir erscheinen zwei Punkte besonders fraglich: ist es überhaupt ersprießlich, wenn Künstler kritisch arbeiten — und ist es ihnen möglich, ihrem Ideale treu zu bleiben?

Weber war fest überzeugt, daß der Künstler das Recht und die Pflicht habe, auch als Kritiker sich vernehmen zu lassen; in München, Prag, Dresden, bis zum Jahr 1820, hat er Recensionen und andere Notizen veröffentlicht. Ich sehe auch nicht, wer das wehren wollte. Aber freilich, der gewünschte Eindruck, das richtige Verständnis sind schwer zu erzielen. Es wäre gewiß nützlich und segensreich, wenn das Publikum aus berufenem Munde sich belehren lassen wollte; nur wird es gar leicht als Bevormundung ausgelegt. Sonderbar: dem gewöhnlichen Recensenten ist es täglich gestattet, mehr oder weniger motiviert seine Meinung zu sagen; greift der Künstler selbst zur Feder, so klagt man ihn an, er wolle einen Zwang ausüben. Und das liegt ihm doch so fern. Er will nur durch seine Werke überzeugen; wenn er aber sieht, wieviel Unverstand und Mißverstand sich breit macht, so drängt es ihn, aufzuklären und besserer Einsicht den Weg zu bahnen. Er greift damit vielleicht der natürlichen Entwicklung vor; er ist vielleicht zu ungeduldig und verlangt zu viel auf einmal. Aber er gibt doch auch hier sein Bestes; und die Saat, die er ausstreut, trägt doch goldene Frucht. So danken wir es ihm wenigstens nachträglich, daß er es nicht verschmäht hat, uns von dem zu bereichern, was er besaß. Erschrecken wir nicht vor der Zumutung, sondern freuen wir uns der Gabe; sie ist es wahrhaftig wert.

Schwierigkeiten.

Denn ein echter Künstler überwindet auch die unleugbaren Schwierigkeiten kritischlitterarischer Thätigkeit. Man hört oft die Befürchtung aussprechen, es könne dieselbe lähmend auf seine Schaffenskraft wirken; sie hänge sich wie Blei an die Schwingen des Genius und lähme seinen Flug durch die Nüchternheit der Reflexion. Ich gestehe offen, daß ich diese Angst nicht teile noch begreife; ich glaube, sie entspringt allzu äußerlicher Auffassung der Sache. Genialität ist doch kein Rausch, und scharfer Verstand ist doch nicht unvereinbar mit

schöpferischer Phantasie. Wir wollen doch nicht unsere großen Komponisten zu gedankenlosen, geistesbeschränkten Menschen degradieren, die unbewußt ihrer selbst geblieben wären; wo kämen wir hin mit solcher Anschauung? Im Moment des Schaffens freilich, da sind sie nicht fähig, kritisch zu schreiben; aber in den Pausen des Schaffens ganz gewiß. Es ist ein alter Irrtum, zu glauben, das viele Theoretisieren beeinflusse das Schaffen und schließlich werde nicht mehr „naiv", sondern mit „Reflexion" komponiert. Wer so denkt, hat keine Ahnung von künstlerischem Schaffen überhaupt. Niemals geht das Theoretisieren voraus und folgt das Komponieren als Exemplifizierung; sondern umgekehrt: das künstlerische Schaffen entspringt dem lebendigen Quell des Genies, und hinterdrein erst findet und entwickelt sich die Theorie aus dem Kunstwerk. Der Künstler aber ist auch dann schöpferischer Genius, wenn er das, was er in seinen Werken unmittelbar der Empfindung mitteilt, nun in seinen Schriften dem denkenden Verständnis eröffnet. Es ist also vielmehr zu befürchten, daß er sich von seiner Künstlernatur fortreißen lasse und den Ton verstandesmäßiger Auseinandersetzung nicht finde. In der That ist auch bei Weber nirgends zu verkennen, wie er ringen muß mit dem schriftlichen Ausdruck, um das, was ihn erfüllt, zu klaren, logischen Gedanken zu ordnen.

Gerade für den Musiker ist das eine harte Aufgabe; über keine Kunst läßt sich mit Worten so schwer etwas sagen, wie über die Musik. Ihr Wesen in Worte zu fassen, ist unmöglich; sie mit Worten schildern zu wollen, ist vergebliches Bemühen. Nur das Technische läßt sich kritisch bewältigen, und hier gibt uns der Meister wertvollste Aufschlüsse. Sobald wir tiefer dringen, hört alle Möglichkeit auf, genau zu analysieren und zu beweisen; alles bleibt Andeutung und Gleichnis. Da versteht es nun Weber wunderbar, ohne Schwulst und Phrase, mit wahrhaft poetischer Wendung uns kund zu thun,

was er empfindet; wir können uns nur glücklich preisen, wenn es uns gelingt, ihm nachzuempfinden.

So lösen sich, wie ich glaube, die Fragen nach der Berechtigung und Möglichkeit kritischer Komponistenschriftstellerei. Nicht jeder ist dazu berufen; wer es aber so versteht und ausübt, wie Weber, der verdient den Preis. Ganz besonders sympathisch berührt uns die Selbstlosigkeit, mit der er dabei vorgeht. Von seinen eigenen Werken finden wir kein einziges besprochen; nur seine Ansichten bei Komposition der Kantate „Kampf und Sieg" hat er für seine Freunde niedergeschrieben; und mit dem Dichter des „Yngurd", A. Müllner, hat er interessante Briefe getauscht über eine Stelle in dem von ihm komponierten Liede der „Brunhilde". Dabei tritt seine Person vollständig zurück; er behandelt die kompositionstechnischen Fragen mit einer Ruhe und Objektivität, als ob es sich gar nicht um sein Eigentum handelte. Dieselbe edle Gelassenheit bewahrt er in jeder Polemik; nur da wird er heftig, wo er nicht nur sich und sein Streben, sondern auch die Reinheit und Würde der Tonkunst bedroht weiß. Das führt uns auf einen letzten Punkt der Betrachtung.

Selbstlosigkeit.

Die Sicherheit, mit welcher der Künstler urteilt und entscheidet, wird vielfach mißverstanden. Daß die jugendlichen Brauseköpfe sich ohne weiteres zutrauen, Gutes und Schlechtes zu erkennen und ohne Zweifel und Irrtum zu trennen, mag man eben ihrer jugendlichen Begeisterung zu gut halten. Daß aber dem gereiften Meister nicht Bedenken auftauchen, ob er wirklich jederzeit das Rechte treffen werde, darüber will man sich verwundern. Es ist nicht eitle Selbstüberhebung, nicht Hochmut und Unfehlbarkeitsdünkel, der ihn beseelt. Gerade Weber war bei allem Stolz und Bewußtsein seiner Künstlerschaft eine innerlich bescheidene, kindlich demütige Natur, eine „anima candida" im schönsten Sinn des Wortes. Aber wenn er als Musiker über Musik spricht, so ist er wirklich

Sicherheit.

unfehlbar; oder besser gesagt: er gibt von und aus seinem Eigenen in einer Weise, daß man kaum darüber streiten kann. Gerade wo wir ihm etwa nicht beistimmen können, müssen wir uns überzeugen, daß im besten Falle für uns Ich gegen Ich steht, vorausgesetzt, daß unsere Auffassung überhaupt ebenbürtig ist an Kraft und Originalität. Seine Individualität ist eine geschlossene; Inkonsequenzen werden wir nirgends entdecken. Allseitig zu sein, ist gerade dem bedeutenden Künstler am allermeisten versagt; er kann kein anderer sein als er selbst. Wenn schon jeder Mensch das Recht hat, mit eigenen Augen zu sehen und mit eigenen Ohren zu hören, ein Recht, das durch Schulung und Bildung nicht verkümmert, sondern nur verstärkt und frei entwickelt werden soll, was kann denn vollends den Künstler, den Meister beirren? Er verhält sich niemals rein receptiv; sein Empfangen ist zugleich wieder ein Schauen und Schaffen; er ist produktiv auch als Kritiker, denn er gibt uns sich selbst auch in der Beurteilung des Fremden, das ihm zu eigen wird, sobald er es in sich aufnimmt.

Wert der Schriften.

Nun wissen wir auch, wie wir seine Schriften studieren sollen. Nicht wie ein Lehrbuch, nicht um getrost nach Hause zu tragen, was wir schwarz auf weiß besitzen, nicht zu äußerlicher Aneignung. Sondern wie eine Offenbarung, wie ein Bild, das wir uns einprägen, nicht kopieren. Es ist der alte Fehler, zu meinen, Ansichten über Kunst ließen sich überhaupt „lehren". Der eine kann sie vortragen, der andere kann sie nachsprechen und damit sie auch schon zu besitzen glauben; er hat damit doch nur etwas Fremdes, niemals etwas Eigenes erworben. Erst wenn unter dem Eindruck lebendigster Mitteilung auch lebendige Anschauung ersteht, erst dann kann von „Aneignung" die Rede sein. So geht es uns gerade bei Weber. Seine Sprache wirkt deshalb so überzeugend, weil sie unmittelbar und in ihrer Einfachheit zugleich mit bestimmtester Klarheit in uns das hervorruft, was sie ausdrücken

will, weil wir nicht das Gefühl haben, nur zu lesen, sondern zugleich zu schauen und zu empfinden, was die Worte und Sätze uns sagen sollen. Man mag das plastisch nennen; ich nenne es mit Weber selbst lieber das Musikalische in seinem Stil.

Notizen. Übrigens wird auch derjenige, dem es nur um Notizen zu thun ist, reiche Ausbeute finden. Eine große Reihe von Komponisten und Kompositionen ist in Webers „dramatisch-musikalischen Notizen über die Darstellungen von Opern auf dem Theater zu Prag", in seinen Münchener und sonstigen Recensionen, in seinen Konzertberichten, sowie in den kurzen Einführungen besprochen, die er den von ihm in Dresden neu einstudierten und aufgeführten Opern in der dortigen „Abendzeitung" gewissermaßen als Geleitbriefe vorausschickte. Zumal die letzteren sind ihm arg verdacht worden; es erschien unerhört, daß er es wagte, auf solche Weise dem Publikum zu präjudizieren. Und doch, wie harmlos erscheinen sie gegen die Reklame, wie wir sie leider schon gewöhnt sind! Da findet sich keine pomphafte Ankündigung, kein böses Wort, keine Übertreibung, vor allem keine hohle Redensart. Gewissenhaft wird alles Thatsächliche mitgeteilt, und wir erhalten dadurch interessanten Einblick in ein ganzes Stück Kunstgeschichte; fein und überzeugend sind die kritisch-ästhetischen Bemerkungen, die unser Verständnis heute noch in jeder Weise zu fördern geeignet erscheinen. Und wieder drängt sich uns die wohlthuende Beobachtung auf, wie gerecht Weber als Kritiker verfuhr, wie kongenial er jedem Meister, dem kleineren, wie dem größeren, bis in seine intimste Eigenart zu folgen und darum auch jedem den gebührenden Platz zu sichern vermochte. Mit inniger Liebe bespricht er Mozart, mit warmer Begeisterung Gluck, Mehul, Cherubini; wenn wir aber lesen, was er über die längstvergessenen Fischer, Himmel und ähnliche Komponisten schreibt, dann finden wir es rührend, daß er auch dem unbedeutenden Talente so freundlich Anerkennung zollt.

Ungerecht hat man ihn nur gegen Spontini und Rossini finden wollen. Und wenn er es gewesen wäre, es müßte uns begreiflich erscheinen; denn sie drohten seinen „Freischütz" in Berlin, seine „Euryanthe" in Wien zu erdrücken — und so viel darf der Künstler doch wohl Mensch sein, daß er diejenigen haßt, die seine Existenz vernichten, sein Lebenswerk zerstören würden, wenn es ihm nicht gelänge, sich ihrer zu erwehren. Da mag denn wohl auch einmal die Ruhe und Klarheit des Urteils schwanken; wir bleiben freilich kühl, denn wir sind ja nicht innerlich davon berührt und dünken uns wohl sehr weise und vornehm dabei. Wir sollten es nur erleben, daß wir auf eine solche Probe gestellt würden! Und bei Weber handelte es sich nicht nur um sein Werk, seine Existenz und seinen Ruhm, sondern um die Ehre und das Leben der deutschen Kunst, die durch ihn erst zur Freiheit gerettet wurde. Er durfte das Bewußtsein in sich tragen, für ein nationales Ideal zu schaffen und zu kämpfen; und wenn dieser Gedanke ihm Kraft und Mut verlieh gegenüber der feindlichen Übermacht, so fehlten doch auch nicht Augenblicke des Unmuts und der Erbitterung, in denen seine ganze Künstlernatur sich aufbäumte gegen den Kultus, den man mit den fremden Götzen trieb. Hat doch auch ein Schiller einem Goethe sagen dürfen: „du opferst auf zertrümmerten Altären der Aftermuse, die wir nicht mehr ehren?" Daß Weber nicht etwa in Deutschtümelei befangen und allem Fremden als solchem abhold war, beweisen seine enthusiastischen Äußerungen über französische Meister wie Isouard, Gretry und Boieldieu. Daß die italienische Modeoper jener Zeit ihm hätte imponieren sollen, das ist wirklich eine unverständige Forderung. Die Italiener.

In ihr dominierte ja ein Element, das Weber als echter Künstler verneinen und bekämpfen mußte: das Virtuosentum. Es ist auffallend, wie wenig er überhaupt von ausübenden Künstlern spricht. Immer liegt ihm weit mehr am Werk als an Virtuosentum.

den Darstellern, auch weit mehr am Ganzen als an seinen Einzelheiten. Wir besitzen Beweise genug dafür, daß er dem bedeutenden Solisten enthusiastische Bewunderung zollte und energisch für dessen Ehre und Recht einzutreten nie versäumte; aber zum Personenkultus hätte er nie die Hand geboten. Jetzt ist das Verhältnis so ziemlich das umgekehrte geworden: unter dem Zeichen des herrschenden Virtuosentums tritt die Bedeutung des schaffenden Künstlers gegen die des ausübenden zurück. Alles spitzt sich zu auf das Persönliche; über das Maß dankbarer Verehrung hinaus wächst die Huldigung, die man einzelnen Lieblingen des Publikums darbringt, bis ins Abgeschmackte. Sensation ist nicht das Ziel der Kunst; auch das ist Veräußerlichung. Die Kritik aber verliert sich allzu oft in Einzelheiten und büßt damit die Richtung auf das Ganze ein. Weber schrieb nicht, um durch geistvolle Aperçus zu glänzen; er wollte auch als Schriftsteller kein blendender Virtuos, sondern ein wahrer Künstler sein. So können wir in jeder Beziehung von ihm lernen; in seinem Wesen ist der dauernde Wert auch seiner Schriften begründet.

Novellistisches.

Von novellistischen Beiträgen sind vor allem die Fragmente aus „Tonkünstlers Leben" der Beachtung wert. Dieser „Kunstroman" ist leider unvollendet geblieben; er sollte, wie der Entwurf („zweiter Plan") uns zeigt, ein ganzes Lebensschicksal schildern und, wie die wenigen ausgearbeiteten Kapitel beweisen, Webers ganzes Dichten und Denken enthüllen. Da wäre es uns vergönnt gewesen, in anregendster Darstellung alles das vereinigt zu finden, was aus des Meisters Briefen und sonstigen Äußerungen zusammengetragen uns als seine reinste und reifste künstlerische Anschauung erscheint. Ich glaube, darin hätten wir, ganz abgesehen von dem überraschenden litterarischen Talente Webers, den Hauptwert dieser Arbeit zu erkennen gehabt, die ihn lang beschäftigte, aber aus mancherlei Gründen doch nicht zum Abschluß gedieh.

Problem der Oper.

Ich begnüge mich, auf das hochinteressante Bruchstück hinzuweisen (Seite 52 bei Reclam), in welchem das Problem der Oper erörtert wird. Im lebendigen Zwiegespräch der Freunde „Dihl" und „Felix" behandelt Weber die Schwierigkeiten, die der Vereinigung musikalischer und dramatischer Momente entgegenstehen: „das Handelnde oder der Stillstand der Leidenschaft als eigentlicher Vorwurf der (dramatischen) Musik" — so bezeichnet er „die große Klippe aller Opern und deren Erzeuger". Und nun fügt er hinzu: „es versteht sich von selbst, daß ich von der Oper spreche, die der Deutsche will. Ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk, wo alle Teile und Beiträge der verwandten und benutzten Künste ineinander schmelzend verschwinden und auf gewisse Weise untergehend eine neue Welt bilden". Jeder, der sich für die Entwicklungsgeschichte der deutschen Oper interessiert, sollte diese allerwichtigste Äußerung Webers kennen. Sie klingt wie ein prophetisches Motto zu dem, was Richard Wagner später als Idee des „Gesamtkunstwerkes" ausgeführt hat. Wenn man nach den Grundlagen und Vorläufern derselben sucht — hier vor allem ist einzusetzen, mit noch weit mehr Berechtigung und Bedeutung als bei Glucks berühmten Vorreden zu seiner „Alceste" und „Paris und Helena". Der Fortschritt besteht darin, daß Gluck immer nur vom einzelnen Musikstück in der Oper spricht, also vom Recitativ und von der Arie, und dieses poetisch-musikalisch konstruiert wissen will, während Weber seine Forderungen auf das Ganze ausdehnt. „Meistens entscheiden einzelne liebgewonnene Musikstücke den Beifall fürs Ganze. Selten verschwinden die im Augenblicke des Hörens freundlich anregenden Teile im großen Allgefühle am Schlusse, wie es eigentlich sein sollte; denn erst muß man die ganze Gestalt liebgewinnen, dann, bei näherer Vertraulichkeit, erfreue man sich der Schönheit der einzelnen Stücke, aus denen sie besteht. Die Natur und das innere Wesen der Oper, aus Ganzen im

Ganzen bestehend, gebiert diese große Schwierigkeit, die nur den Heroen der Kunst zu überwinden gelang. Jedes Musikstück erscheint durch den ihm zukommenden Bau als ein selbständig organisch in sich abgeschlossenes Wesen, und doch soll es als Teil des Gebäudes verschwinden in der Anschauung desselben; dabei kann und soll es (das Ensemble-Stück vornehmlich), verschiedene Außenseiten zugleich zeigend, ein vielfältiger, auf einen Blick zu übersehender Januskopf sein. Hierin liegt das große, tiefe Geheimnis der Musik, das sich wohl fühlen, aber nicht aussprechen läßt".

Diese inhaltschweren Sätze zeigen uns Weber als achtunggebietenden Ästhetiker. Freilich ist seine Beweisführung keine wissenschaftliche, sondern eine künstlerische; und gewonnen sind seine Resultate durch Empirie, allerdings durch die höchste, durch eigene That. Es bedürfte aber nicht mehr der folgenden spezifisch musikalischen Disputation, um uns zu zeigen, daß Mozart sein Ideal war auch für die Oper. In der That hat dieser einzig herrliche Meister in seiner „Zauberflöte" den eigentlichen Grundstein zur deutschen Oper gelegt; und Richard Wagner bekennt enthusiastisch: „das Genie that hier fast einen zu großen Riesenschritt, denn, indem es die deutsche Oper erschuf, stellte es zugleich das vollendetste Meisterstück derselben hin, das unmöglich übertroffen, ja dessen Genre nicht einmal mehr erweitert und fortgesetzt werden konnte".

Ohne hier näher in stilistische Details einzugehen, was nur im Rahmen umfassender historischer Darstellung möglich wäre, dürfen wir doch eines feststellen: Weber bildet den Übergang von der alten „Nummern-Oper" zu neuen Formen. In seiner „Euryanthe" hat er das am klarsten bewiesen; er nennt sie „einen rein dramatischen Versuch, seine Wirkung nur von dem vereinigten Zusammenwirken aller Schwesterkünste hoffend, sicher wirkungslos, (wenn) ihrer Hilfe beraubt"; darum will er sie nicht im Konzert aufgeführt haben

und behandelt sie überhaupt als etwas Außerordentliches, Neues, als den Kulminationspunkt seines Schaffens. Inwieweit in der „Euryanthe" das Ideal der Oper, „die der Deutsche will", verwirklicht sei, ist eine ganz andere Frage; unabhängig von deren Beantwortung müssen wir anerkennen, daß ein solches Ideal in Webers Künstlerseele herangereift war. Es ist ja auch bei Richard Wagner die Würdigung seiner Prinzipien wohl zu scheiden von der Bestimmung des Verhältnisses seiner Werke zu ihnen; und es ist ja schließlich sehr ungewiß, ob es dem Künstler überhaupt jemals gelingt, seine Idee und sein Ideal vollkommen in Thaten umzusetzen. Daß er aber eine Idee und ein Ideal in sich trägt und seine ganze Kraft deren Verlebendigung weiht, das macht ihn eben zum großen Künstler. Und Weber besaß — das sehen wir nun klar — die seltene Gabe, sich und anderen Rechenschaft zu geben von beidem. Darum gebührt ihm ein doppelter Ehrenplatz in der Geschichte unserer deutschen Kunst: denn er hat sie mächtig gefördert und trägt ihren stolzen Wunderbau als eine ihrer mächtigsten Säulen.

Musik und Liebe.

Aber es wäre nicht in seinem Sinn, diese Skizze mit prunkender Rede zu schließen. Gönnen wir ihm noch einmal selbst das Wort, zu einem Ausspruch, der uns den ganzen Weber zeigt: „Was die Liebe den Menschen, ist die Musik den Künsten und den Menschen, denn sie ist ja wahrlich die Liebe selbst; die reinste ätherischte Sprache der Leidenschaft, tausendseitig allen Farbenwechsel derselben in allen Gefühlsarten enthaltend, und doch nur einmal wahr, doch von tausend verschieden fühlenden Menschen gleichzeitig zu verstehen. Diese Wahrheit der musikalischen Rede, erscheine sie unter welcher neuen ungewöhnlichen Form sie wolle, behauptet doch endlich siegend ihre Rechte". Hier stehen wir wirklich mitten im Heiligtum der Kunst; mögen Webers Schriften wie seine Werke uns immer wieder den Weg dahin weisen.

II.

Schumann. Robert Schumann heißt mit Recht der Poet unter den Musikern. „Eine große Reihe hoher Dichtergaben ist es, deren Vereinigung Schumanns Individualität imposant macht"; so urteilt Hermann Kretzschmar in seinem vortrefflichen „Führer durch den Konzertsaal", Leipzig 1887, I. Abteilung Seite 154. Und Poet ist er auch als Schriftsteller; wie einem Dichter haben wir ihm zu folgen. Nicht etwa deswegen, weil er „Gedichte" verfaßt und den Text zu seiner Oper „Genoveva" sich selbst redigiert hat, sondern deswegen, weil auch er in seinen Schriften genau dieselbe künstlerische Physiognomie zeigt, wie in seinen Werken. Derselbe ideale Schwung der Phantasie, dieselbe Richtung auf das Höchste und Edelste, derselbe Ekel vor Heuchelei und Gemeinheit, dieselbe unerbittlich reine Wahrheitsliebe, dieselbe Innigkeit und Keuschheit der Empfindung hier wie dort; und zugleich bei aller Ursprünglichkeit, ja Kindlichkeit des Schauens derselbe Ernst und Eifer des Schaffens, dieselbe wahrhaft priesterliche Auffassung der Kunst und des Künstlerberufes. Freilich erleben wir gerade bei Schumann, daß ein stetes Wandeln auf den Höhen des Lichts auch dem Liebling der Musen nicht beschieden ist; es geht tief hinunter, bis in die erschreckendsten Nachtschatten des Gemüts, bis in rettungslose Finsternis. Darüber wird noch oft grundfalsch geurteilt. Man sucht und findet den Anfang vom Ende überall und vermißt sich wohl gar, das Verdikt „krankhaft" über die ganze herrliche Erscheinung zu fällen. Nichts ist verkehrter und ungerechter als solch einseitiger, vorschneller Urteilsspruch. Wie erklären wir uns dann die bezaubernde Naivetät und den herzerquickenden Humor in Schriften und Kompositionen des edeln Meisters?

Gewiß, er war von Jugend auf eine scheue, verschlossene Natur; und sein Leben lang hat er es nicht vermocht, so verbindlich zu sein, wie unsere gesellschaftliche Kulturform es ver-

langt. Darum ist er viel verkannt, viel mißverstanden worden. Nur seine Freunde wußten, wie es in seinem Inneren aussah; und nur seine Gattin, seine Klara, besaß den Schlüssel zum Allerheiligsten seines Herzens. Aber seine Werke, seine Briefe und seine Schriften eröffnen doch auch uns das richtige Verständnis, wenn wir uns vorurteilsfrei ihnen hingeben wollen. Wir müssen seine eigenartige Romantik begreifen lernen; ich wollte, wir hätten eine andere Bezeichnung dafür als dieses vielmißbrauchte Wort.

Romantik.

Nicht an die abgeblaßte Mondschein- und Frühlings-Poesie dürfen wir denken, nicht an alle die bekannten Requisiten der überschwänglichen und doch matten Schwärmerei, die nur der Unkundige für „romantisch" hält. Nichts Kleinliches, Weichliches, Süßliches darf uns begegnen; eine glühende Seele gießt ihr Feuer in Flammenzügen über uns aus. Mag sein, daß die Form uns hie und da verwirrt und befremdet. Schumanns Lieblingsdichter, Jean Paul, ist heute so gut wie vergessen; und mit ihm ist auch die Empfänglichkeit für derartige Poesie geschwunden. Aber wenn es uns gelingt, durchzudringen bis auf den Gehalt, dann sind wir mit einem Male gepackt und hingerissen von der überwältigenden Macht, die sich da überströmend kundgibt; und auch die Darstellung erscheint uns plötzlich in ganz anderem Lichte. Nur zu Anfang dünkt sie uns hier dunkel und unklar, dort überspannt und übertrieben; bald aber spricht sie beredt und überzeugend. Ein so subjektiver Meister, wie Schumann, offenbart sich nur intimem Genusse; das gilt von seinen Schriften wie von seinen Werken; auch hier machen wir wieder die beglückende Erfahrung, daß beide, demselben genialen Quell entsprungen, sich uns gegenseitig erklären und verklären.

Schumanns reicher akademischer Bildungsgang war vorzüglich geeignet, seine angeborene, schon in der Knabenzeit

hervortretende litterarische Befähigung reifen zu lassen. Als dreiundzwanzigjähriger Jüngling gründete er mit mehreren gleichgesinnten Freunden die heute noch bestehende „neue Zeitschrift für Musik", die er von 1833 bis 1844 redigierte. Die unerfreulichen Zustände im damaligen Musikleben gaben die nächste Veranlassung. Es war eine Zeit des Epigonentums; sie stand unter dem Zeichen saft- und kraftloser Mittelmäßigkeit, dem schlimmsten, das es für Kunst und Künstler geben kann. „Da fuhr denn eines Tages der Gedanke durch die jungen Brauseköpfe: laßt uns nicht müßig zusehen, greift an, daß es besser werde, greift an, daß die Poesie der Kunst wieder zu Ehren komme!" Mit diesen Worten bezeichnet Schumann seine und seiner Gesinnungsgenossen Absicht und Bestrebung auf das treffendste. Krieg aller Heuchelei, aller Hohlheit, aller Einbildung und aller Trivialität — das war die Devise für die kühnbegeisterte Schar.

Der Davidsbund.

Die Poesie der Kunst — er durfte davon reden und dafür streiten. Und nun sehen wir sogleich im Kritiker auch den Dichter. Seine Ideale, wie die Webers, verficht ein Bund von edelsten Genossen. Aber während die Mitglieder des „harmonischen Vereins" leibhaftige Menschen waren, die höchstens durch angenommene Schriftstellernamen ihre Persönlichkeit verhüllten, existierte der „Davidsbund" nur im Geist seines Schöpfers. Die Beiträge in der „neuen Zeitschrift" waren verschieden gezeichnet: Florestan, Eusebius und Meister Raro treten uns zunächst als „Davidsbündler" entgegen, und zwar so plastisch und lebendig, daß man wohl daran denken konnte, sie als Geschöpfe nicht der Phantasie, sondern der Wirklichkeit anzusehen und ihre verschleierte Identität zu erraten. Schumann wollte durch diese gegensätzlich erfundenen Charaktere, wie er selbst erklärt, verschiedene Anschauungen zur Aussprache bringen; und die Feinheit, mit welcher er diese geniale Idee durchführte, ist an sich schon bewundernswert. Florestan ist

die leidenschaftlichere, stürmischere, Eusebius die sinnigere, bedächtigere Natur; zwischen beiden steht vermittelnd Meister Raro. Schumann schildert sich damit selbst, die zwei sich scheinbar widersprechenden Seiten seines Wesens und das Ideal abgeklärter Reife und Ruhe, zu dem er sich emporringt. Wir stehen keiner Laune, keiner phantastischen Spielerei gegenüber; es ist die Philosophie eines Poeten. Sie ermöglicht statt monotonen, trockenen Berichterstatterstiles eine freie, fesselnde, überraschend farbenreiche Darstellung, meist in spannender Gesprächsform, immer in neuen Wendungen, die unser Interesse ungeschmälert wach erhalten, selbst da, wo der Stoff ein spröder scheint. Wir erhalten nicht etwa gefühlsschwärmerische Ergüsse, sondern geistvolle, warmherzige Selbstbekenntnisse des jungen Künstlers.

Vielseitigkeit.

Der königliche Held und Sänger ist der Schutzherr dieses gegen alle „Philister" kämpfenden Bundes; und es war Schumann heiliger Ernst mit diesem Kampfe. So hat der „Davidsbund" nicht nur poetischen Reiz, sondern wahrhaft tiefe Bedeutung. Er erweitert sich dem Seherblick zu einem Bunde der Geweihten aller Zeiten und Völker. „Mozart war ein ebenso großer Bündler, als es jetzt Berlioz ist"; denn seine Gemeinde umschließt alle Bekenner des wahren Kunstglaubens mit gleicher Liebe und Treue. An Einseitigkeit und Parteilichkeit hat also Schumanns kritische Bethätigung gewiß nicht gelitten; Mozart und Berlioz in einem Atem zu nennen, ist nur dem vorurteilsfreiesten Kenner möglich. Da sehen wir, daß echte Pietät nur aus großartiger Weite und Reinheit entspringen kann; nur so konnte Schumann den Klassikern wie den Modernsten gerecht werden, wie jede Seite bezeugt, die er geschrieben hat.

Mit frommer Ehrerbietung spricht er von Johann Sebastian Bach, mit inniger Liebe von Mozart; Beethovens übergewaltiger Genius macht ihn verstummen, wenn er die Wunder

seiner Schöpfungen erlebt hat. Er verdient dankbar unter den wenigen genannt zu werden, die uns diesen Heros der Tonkunst erschlossen haben; heute noch können wir von dem zehren, was er uns damit geschenkt hat. Und mit der hingebendsten Würdigung des Alten verbindet er lebendigstes Gefühl für das Neue. Jedes echte Talent begrüßt er mit freudiger Genugthuung. Er hat den genialen Chopin, den überschäumenden Berlioz zuerst erkannt und wird nicht müde, das Verständnis für diese eigenartigen, damals wenig beachteten Meister zu fördern. Er thut es aber nicht durch Lobhudelei oder arroganten Machtspruch, sondern in echt künstlerischem Sinn durch aufklärende Analyse ihrer Werke. Er zeigt die Form auf, wo Kurzsichtigkeit und Engherzigkeit Formlosigkeit konstatieren zu müssen glaubt; und er vermag der fremden Individualität auch da nachzuempfinden, wo Trägheit und Kleinlichkeit nur mehr Abnormes und Konfuses zu gewahren vermag oder sogar so weit geht, jeden Gehalt abzuleugnen.

Selbstlosigkeit.

Schumanns Selbstlosigkeit ist dabei geradezu beschämend. Nicht nur, daß er seine Zeitschrift niemals auch nur im geringsten dazu benützt, um für sich und seine Werke Reklame zu machen — und das wäre doch sehr verzeihlich, vielen vielleicht ganz natürlich und sogar notwendig erschienen; nein, sein eigenes Ich scheint völlig unterzugehen im Dienst der guten Sache, der es geweiht ist. Als er im Winter 1838 in Wien verweilte, entdeckte er bei Schuberts Bruder, in einem Reichtum nachgelassener Kompositionen, der ihn „freudeschauernd" machte, des Meisters C-dur-Symphonie. Sie entzückte ihn dermaßen, daß er das bis dahin ganz unbekannt gebliebene Werk schnell nach Leipzig sandte, wo es durch Mendelssohn zur Aufführung gelangte. Wir verdanken ihm somit das herrliche Denkmal Schubert'scher Genialität, das er in dem berühmt gewordenen Aufsatz (Band III Seite 4 bei Reclam), 1840 mit einer auf Beethovens Grab gefundenen

Stahlfeder geschrieben, der musikalischen Welt in seiner ganzen Größe enthüllt. Er erteilt ihm den Preis mit einer Freudigkeit, die etwas Hinreißendes hat; man kann nichts Schöneres lesen als diese die beiden Meister gleich ehrende Besprechung. Wie viele „selbst Symphonien schreibende" Komponisten sind wohl fähig, so zu denken und zu handeln?

Neidlosigkeit.

Für Schumanns Neidlosigkeit aber gibt es kein rührenderes Zeugnis als seine Freundschaft mit Mendelssohn. Die Klassiker rühmen und aufstrebende Talente protegieren, das mögen viele thun; es ist löblich und nicht immer leicht und angenehm, aber es ist noch keine vollgültige Charakterprobe. Einen vom Glück in außerordentlichster Weise begünstigten Kunstgenossen nicht als Nebenbuhler fürchten, nicht als Rivalen bekämpfen, nicht beneiden und verkleinern, sondern als Freund und Meister hochhalten, das kann nur ein wahrhaft groß und frei empfindender Künstler. Schumann begrüßte Mendelssohn als der besten „Bündler" einen und hob ihn hoch über die Tagesgrößen hinaus; der ebensoviel unterschätzte als maßlos vergötterte Meister war ihm sogar in vielem ein Vorbild. Mendelssohn ist ja entschieden die glattere, harmonischere, geschlossenere Natur; der tiefere, innigere, aber auch erregtere und mit sich selbst ringende Schumann erkannte das sehr wohl. Wie leicht hätte er sich für den bedeutenderen Komponisten halten können! Hundert andere hätten es gethan und hätten sich an seiner Stelle benachteiligt gefühlt. Mendelssohn war zeit seines Lebens ein Schoßkind des Glücks, Schumann wahrhaftig niemals. Trotzdem ist er der ehrlichste Bewunderer seines Freundes; und das zeigt uns klar, wie rein, wie edel, und wie gesund seine Seele empfand.

Freilich, auch die Idealität dieser Freundschaft mußte Trübung erfahren. Nicht durch die beiden Meister selbst — die waren eins im Leben und in ihrer Kunst. Aber was sie selbst nicht empfanden, persönlichen Antagonismus, kleinliche

Eifersüchtelei, Neid und Mißgunst, das verstanden ihre Anhänger zu entfachen; worüber sie erhaben waren und erhaben sein mußten, das brachten ihre sogenannten Freunde fertig. Die Namen Mendelssohn und Schumann wurden zum Feldgeschrei zweier Parteien: es gab eine Zeitlang „Schumannianer" und „Mendelssohnianer", die sich bitter befehdeten. Diese Erscheinung ist nicht neu und stirbt wohl auch nicht aus. Bekannt ist sie aus Goethes und Schillers Zeit, bekannt aber auch, wie derb Goethe diejenigen abfertigte, die sich darum stritten, wer der Größere sei, statt sich über beide Großen zu freuen. Eine große Künstlerseele muß ja solches Gebaren mit Spott und Ärger verurteilen; denn es ist unkünstlerisch im höchsten Grade.

Die Janerei.

Aber die „Janerei" steckt dem Menschen tief im Blut; und das Gefährliche ist, daß diese häßliche Untugend, wie so manche andere, für den unkundigen, oberflächlichen Blick der entsprechenden Tugend zum verwechseln ähnlich erscheint. Darum ist sie so schwer auszurotten; wir müssen ihr auf den Grund sehen, um die scharfe Grenzlinie ziehen zu können. Es ist dies einer der Punkte, an welchen sich Künstlerisches und allgemein Menschliches berühren. Sympathie und Antipathie sind frei; beide lassen sich nicht erzwingen, kaum bezwingen. Jeder hat das gute Recht, seine Lieblinge zu bevorzugen; denn nicht alle Menschen kann man gleich lieb haben. Aber muß es denn zu Gunsten des einen direkt zum Schaden des anderen gehen? Muß jemand absichtlich wehe geschehen? Es gibt Leute, die können keinem Menschen etwas zu Liebe thun, ohne daß es einem andern zu Leide gethan wird. Ist das menschlich-sittlich groß, schön und frei? ist das der Geist der Liebe überhaupt? Gewiß darf und soll man hassen; aber nur das Schlechte, nicht das andere schlechthin. Und ganz ebenso ist es auch in der Kunst. Neigung und Abneigung sind individuell; ich kann gar nicht oft genug wiederholen, daß jeder Zwang

ausgeschlossen bleiben muß. Es ist nur natürlich, daß jeder seinen Lieblingsmeister wählt; denn niemand kann mit allen Meistern gleichermaßen empfinden. Man darf und soll auch offen bekennen, was man nicht liebt und nicht begreift; es wäre nur zu wünschen, daß alles Wertlose, alles Unkünstlerische verurteilt, gebrandmarkt, kaum geduldet, geschweige denn beschönigt würde. Aber nun kommt die „Janerei" und will einen Meister auf Kosten des anderen ehren, einen über den andern nicht nur für sich und die eigene Empfindung, sondern für die ganze Welt und das allgemeine Empfinden auf den Thron heben. Das ist nicht nur anmaßend, es ist auch rein äußerlich, und deshalb doppelt verwerflich.

Unrecht und Irrtum.

Zunächst geschieht den Meistern selbst damit unrecht; denn gar zu leicht überträgt man auf sie all den Hader und all die Zwietracht, die doch nur von anderen an ihre Person geknüpft wird, während es sich in der That um ihre Person gar nicht handelt. Wer die Mendelssohnianer und Schumannianer hörte, mochte glauben, Mendelssohn und Schumann seien einander spinnefeind. Es geschieht aber auch dem Publikum unrecht; denn dieses wird verwirrt und belästigt, und nicht von jedem kann man verlangen, daß er sich ein klares, selbständiges Urteil bilde. Am allermeisten aber wird die Kunst und die künstlerische Idee beleidigt; denn ihr Reichtum und ihre allumfassende Herrlichkeit werden verkannt. Das wahrhaft Große ist niemals exklusiv: es erdrückt nur das Kleine; aber alles Große besteht nebeneinander, gleichviel, ob ähnlich oder grundverschieden. Es ist also ein bedenklicher Irrtum, die eigene Einseitigkeit als Schranke für das Allgemeine hinstellen zu wollen. Von dieser Seite aus betrachtet, ist die „Janerei" ein Armutszeugnis, eine Schwäche. Darum hilft sie sich mit Arroganz. Weil es ihr an innerer Sicherheit fehlt, sucht sie äußeren Halt; weil sie der positiven Überzeugung ermangelt, stützt sie sich auf die Negation. Der Mendelssohnianer

schwärmte nicht sowohl für Mendelssohn, als vielmehr gegen Schumann; er glaubte eben dadurch, daß er den einen verunglimpfte, den andern gebührend zu würdigen. Und natürlich vergalt der Schumannianer Gleiches mit Gleichem, in derselben Verblendung und mit demselben armseligen Erfolge. Hätte doch jeder den ihm sympathischen Meister erfaßt, den ihm unsympathischen in Gottesnamen ignoriert; dann wäre er vielleicht dazu gelangt, einen von beiden zu verstehen. So bleibt er innerlich beiden fremd; denn über dem künstlich konstruierten Gegensatz entgeht ihm das Eigentümliche auf beiden Seiten, das nebeneinander bestehend sich viel mehr ergänzt als widerspricht. Es ist ja gar nicht wahr, daß Mendelssohn und Schumann einander ausschließen; es wäre auch dann nicht wahr, wenn ihre Werke noch viel heterogener wären, als sie es sind. Nehmen wir ein recht deutliches Beispiel: ist die „Zauberflöte" nicht von „Tristan und Isolde" so himmelweit entfernt, daß man sie kaum zusammenzunennen wagt? Nun wohl, der „Mozartianer" und der „Wagnerianer" werden sie denn auch gegen einander ausspielen und sich niemals darüber vereinigen; wir aber genießen beide Werke mit dankbarem Entzücken und verwahren uns doch energisch gegen den Vorwurf der Geschmacklosigkeit. Oder sollen Mendelssohn und Schumann vielleicht einander beeinträchtigen, weil sie sich zu ähnlich sind? Das wäre ebenso lächerlich; denn sie haben doch beide ihre Originalität. Nein, es bleibt dabei: die „Janerei" ist unfähig, irgend einen Meister künstlerisch zu würdigen, den vergötterten sowenig wie den verlästerten und verfolgten.

Parteiung.

Ihre ganze Abgeschmacktheit zeigt sich darin, daß sie so übertrieben persönlich wird. Für feineres Gefühl hat schon der „Janer"-Name einen unangenehmen Klang. Warum begnügt man sich nicht, seinen Lieblingsmeister zu nennen und zu preisen, warum hängt man ihn sich um wie eine Etikette?

Will man damit prunken? Gewiß ist Eitelkeit mit dabei im Spiel, wie überall; aber sie bildet doch kaum das ausschlaggebende Moment. Vielmehr haben wir hier alle Anzeichen einer förmlichen Parteibildung. Die „Janerei" hat ihr Programm und ihre Parole; sie tyrannisiert ihre Anhänger und terrorisiert ihre Gegner. An Stelle der Begeisterung schürt sie den Fanatismus, und das alles mit stolzen Phrasen, die wohl geeignet sind, zu blenden und zu verführen. Sie beansprucht das Recht und proklamiert die Verpflichtung, der Wahrheit allein zum Siege zu verhelfen. Daß diese Wahrheit im besten Fall eine sehr subjektive sein muß, bedarf keiner näheren Begründung; aber selbst dann, wenn in bester Überzeugung gehandelt wird, ist es sehr fraglich, was man erreicht. Die Kunst ist etwas so Innerliches, daß man ihr äußerlich schwerlich beikommt. In einzelnen Fällen mag es gelingen, Übergriffe abzuwehren oder Mißverständnisse aufzuklären, also vielleicht den einen gebührend abzufertigen, dem andern nach Verdienst aufzuhelfen. Aber alles Gewaltsame ist vom Übel, weil es nicht überzeugt, sondern höchstens überrumpelt. Wer der Entwicklung vorgreifen will, muß ebenso gefaßt sein, daß sie über ihn hinweggeht, wie derjenige, der sich ihr entgegenstemmt; ihr rollendes Rad läßt sich nur von Auserwählten treiben, nicht von jedem, dem es gerade in den Sinn kommt, seine Kraft daran zu versuchen, noch viel weniger von einer beliebigen Masse.

Und das ist doch unleugbar, daß die „Janerei" — wie jede Partei — sehr verschiedene Elemente birgt. Können schon die ehrlichen Enthusiasten wenig ausrichten, bleiben die blinden Fanatiker machtlos, was sollen erst alle die vermögen, die sich ihnen sonst anschließen? Ich will von unlauteren Schmarotzern schweigen; aber sehr viele folgen gewiß dem Gesetze der Trägheit allein. Es ist gar so bequem, anderen nachzugehen, die den Weg markieren; es ist gar so billig, im

großen Haufen mitzuthun, ohne eigene Anstrengung. Ein klein wenig profitiert man ja doch dabei; ein paar Schlagworte schnappt man auf; und das ist schon etwas für beschränkte Naturen, womit sie anderen beschränkten Naturen imponieren können. Die Wichtigthuerei wird durch die „Janerei" begünstigt; jeder fühlt sich veranlaßt, „Stellung zu nehmen". Das wäre ja ganz vortrefflich, wenn es wirklich aufrüttelte aus Stumpfheit und Gleichgültigkeit, wenn es wirklich dazu anspornte, sich einmal ernstlich um künstlerische Fragen zu kümmern. Solche „Maulwurfarbeit" ist immer verdienstlich. Aber leider kommt es nur selten zu so glücklicher Wendung. Denn die „Janerei" nimmt gleich gefangen unter ihre Fahne und vernichtet jede Freiheit des Denkens und Empfindens von vornherein. Wer das rechtzeitig erkennt, der ist vielleicht im stande, sich ihrer zu erwehren; wen sie aber einmal in ihre Netze verstrickt hat, der bleibt ihr rettungslos verfallen.

Propaganda

Besonders interessant ist die „Janerei", wenn sie es unternimmt, einem jungen Genie den Weg zu bahnen und dem Fortschritt in der Kunst gegen Gewohnheit und Vorurteil den Sieg zu erkämpfen. Da ist sie am verführerischten; denn da entwickelt sie am meisten Verve, am meisten scheinbaren Idealismus. Es hat entschieden etwas Berauschendes, in geschlossener Phalanx, unter entschlossener Führung, vorzugehen mit fliegender Standarte, in dem erhebenden Bewußtsein, einer guten Sache zu dienen. Es ist etwas Schönes, besonders um den jugendlichen Enthusiasmus; es ist aber auch das Allergefährlichste. Zunächst subjektiv: man täuscht sich selbst dabei am allerleichtesten. Die fascinierende, ansteckende Wirkung in solchem Falle erschwert und verwirrt die Ruhe und Klarheit der eigenen Empfindung. Man mag nicht kalt und teilnahmlos bleiben, wo andere glühen und toben; man ist hingerissen und überwältigt, ohne Gewähr dafür, von wem und durch was man es ward. Man glaubt vielleicht an die Sache ge-

fesselt zu sein, und ist es doch nur an die Person. Selbst der Redliche irrt darin; der Unredliche vollends belügt sich und alle. Selbst der Starke strauchelt hier; der Schwache aber unterliegt ganz sicher. Und nun objektiv: ist der Dienst wirklich so groß, den man der Kunst und dem Künstler damit erweist? Gesetzt, ein starker äußerer Erfolg wird errungen, er hat doch immer etwas Erzwungenes; und von innerer Wirkung kann keine Rede sein. Nun ist ja auch für den jungen Künstler der äußere Erfolg erstrebenswert und notwendig, allein alle geschichtliche Erfahrung lehrt die Grenzen seines Werts und seiner Bedeutung. Das Beste muß doch der Künstler selbst vollbringen; seine Werke sind seine entscheidenden Thaten. Nur momentan können seine Freunde ihm helfen; dauernden Erfolg vermögen sie ihm niemals zu verschaffen. So rektifizieren wir auch diese günstigste Position der „Janerei": auch hier begeht sie den verhängnisvollen Fehler, etwas zu unternehmen, wozu sie nicht berufen ist.

Egoismus der Clique.

Schließlich enthüllt sie aber gerade hier ihren Egoismus, der so lang unter der Maske der Idealität verborgen blieb. Sie löst sich nicht auf, wenn ihr angegebener Zweck erreicht ist, sondern sie arbeitet weiter und wird zur Clique. Alle die kleinen Geister, die sich im Lichte eines großen sonnen, alle die Unberufenen, die sich dem Genie anhängen, um von ihm doch ein wenig weiter getragen zu werden, als ihr eigener matter Flügelschlag sie trüge, alle die Interessierten und Bedürftigen, die sich selbst materiell und künstlerisch nicht fortbringen können, sie zehren von dem, was übrig bleibt; und so werden sie aus Vorkämpfern und Beschützern zu richtigen Schmarotzern des Idealismus. So endet jede „Janerei" früher oder später, bis sie endlich vom Schauplatz verschwindet. Kein Wunder, wenn ihr eigener Meister sich ihrer schämt und es ablehnt, sich von ihr patronisieren zu lassen, um sie hernach selbst zu protegieren.

Die Geschichte der Tonkunst weiß auf jeder Seite davon zu erzählen.

Wenn also keine Liga geschlossen werden soll, muß dann der einzelne unthätig bleiben und als blöder Zuschauer verharren in dem großen Prozeß künstlerischer Entwicklung, der sich vor seinen Augen und Ohren vollzieht? Nein, im Gegenteil, es darf und soll jeder aktiv daran teilnehmen, so gut er nur kann. Lauheit und Feigheit zu bannen gibt es aber nur ein einziges Mittel: den Mut eigener Überzeugung. Diesen zu gewinnen und zu stählen, lerne jeder von einem Meister; auch Schumann ist uns ein herrlicher Führer zu diesem Ziel. Er zeigt uns in seinen Schriften das Echte gegenüber allem Unechten, vor dem wir uns zu hüten haben. Die Kunst verträgt keine Monopolisierung, sie erteilt keine Privilegien, am allerwenigsten dem Kritiker. Aber gerade weil sie der Individualität so freien, weiten Spielraum läßt, fordert sie einen Charakter. Und als solcher spricht Schumann zu uns in jeder Zeile. Je weniger er uns seine Anschauung octroyieren will, desto lebendiger vermögen wir sie zu teilen; es ist ein künstlerischer Genuß, sie zu erfassen.

Mut der Überzeugung

Er verfügt auch über markige Accente des Zorns und der Entrüstung, wenn er sich empört über das, was dem Ideale feind ist. Wenn er die „Philister" mehr humoristisch abfertigt, wenn er das Kleinliche kurz abthut und das Unbedeutende unbeachtet läßt, so erhebt er sich zu mächtiger, vernichtender Kritik gegenüber dem Schlechten. Er geißelt nicht nur einzelne Schwächen, er verhöhnt nicht nur diese oder jene Verirrung, sondern er trifft das Ganze mit wuchtigen Schlägen. Seine Besprechung der „Hugenotten" (Band I Seite 109 bei Reclam) ist das Gewagteste in dieser Hinsicht und erscheint ganz sicher heute noch vielen ungerecht und übertrieben. So durfte nur ein Schumann schreiben; ihm mußte Meyerbeer als „Aftermuse" erscheinen. Frei von jeder persönlichen Ge-

häſſigkeit und jeder biſſigen Beſchimpfung proteſtiert der deutſche Künſtler mit rückſichtsloſer Entſchiedenheit gegen die Stilloſigkeit des „Allerweltsklugen", die ihm gleichbedeutend iſt mit einer Sünde wider die Kunſt; und wenn er ſich gegen jeden Vergleich verwahrt mit Beethovens „Fidelio", ſo verteidigt er wirklich das Palladium gegen ein Zerrbild. In dieſem ſpeziellen Falle müßten wir eben auch die Stimmen unglaublicher Verhimmelung kennen, wie ſie ſich damals — freilich iſt das für uns ſchon lange her — von allen Seiten für Meyerbeer erhoben, um zu begreifen, daß Schumann dieſes Götzenbild ſo unbarmherzig in den Staub warf. Nirgends ſonſt ſehen wir ihn mit ſolcher Heftigkeit auftreten; vergeſſen wir nur nicht: es iſt der Künſtler, der hier donnert.

Junge Talente.

Wunderſchön weiß er dagegen jungen Talenten einen Geleitbrief auszuſtellen. Vortrefflich charakteriſiert er das erſte Liederheft von Robert Franz (Band III Seite 153 bei Reclam); berühmt geworden iſt vor allem der im Oktober 1853 in der „neuen Zeitſchrift" erſchienene Aufſatz „neue Bahnen", in welchem Johannes Brahms als ein „Berufener" angekündigt wird. Ob das, was Schumann hier in prophetiſchem Tone ergreifend vorträgt, in Erfüllung gegangen iſt oder gehen wird, iſt heute noch nicht zu entſcheiden. Brahms iſt noch viel zu wenig allgemein gekannt und noch viel zu wenig ruhig gewürdigt. Aber die Art und Weiſe, wie Schumann ihn hier einführt, iſt wiederum eine hochpoetiſche, nicht mehr im Tone des jugendlichen Phantaſten, ſondern in der Sprache des Mannes, der zum „ſtarken Streiter" gereift den Genoſſen begrüßt und ihm feierlich die Weihe erteilt. Hier erſcheint uns Schumann ſo recht als Prieſter ſeiner Kunſt; wir ſtaunen über die reiche und doch ſtetige Entwicklung, die ihn auf ſolche Höhe der Anſchauung geführt hat. Seine erſten Töne klingen wie verklärt im letzten wieder, der harmoniſche Abſchluß künſtleriſcher Selbſterziehung, die er geübt

hat, wie wenige. Wohin wir blicken, wo wir blättern, überall treffen wir auf ihre Spuren. Es ist ganz unmöglich, auch nur annähernd auf alle Einzelheiten hinzuweisen. Ich möchte nur auf einige Punkte von allgemeiner Bedeutung näher eingehen.

Dilettanten. Der erste ist die Beurteilung des Dilettantismus. So scharf Schumann den eiteln, hohlen Dilettantismus geißelt, dessen Einbildung weit über sein Können und Wissen hinausgeht, so gern erkennt er einen Dilettantismus im besseren Sinne an, der vom Kunstleben unzertrennlich sei, und den man nicht zu gering anschlagen dürfe. Denn der Ausspruch „kein Künstler, kein Kenner" müsse so lange als Halbwahrheit hingestellt werden, als man nicht eine Periode nachweise, in welcher die Kunst ohne Wechselwirkung zwischen Dilettanten und Künstlern geblüht habe. Ich bekenne dankbar, in diesen Sätzen wertvolle Stützen für die Ausführungen in der ersten Studie gefunden zu haben.

Virtuosen. Nicht minder treffend äußert sich Schumann über das Virtuosentum. Effekthascherei und Eigendünkel sind ihm in den Tod verhaßt; er verlangt unbedingte Unterordnung der Person unter die Sache, des Mittels unter den Zweck, des Könnens unter die Idee. Geistvoll und lichtvoll bezeichnet er die Gefahren der Virtuosität: „es ist nicht gut, wenn der Mensch in einer Sache zu viel Leichtigkeit erworben hat" (Band I Seite 33 bei Reclam), läßt er den Meister Raro sagen. Sehr richtig; denn wer sich selbstgefällig daran genügen läßt, der dringt nicht bis zum Wesen vor, sondern haftet an der äußeren Erscheinung. Haben wir nicht manchmal bei einem Virtuosen das Gefühl: „der kann's zu gut"? Das ist natürlich nicht wörtlich zu nehmen; zu gut können kann man gar nichts, auch das Einfachste nicht. Aber wir meinen damit eben das Überwiegen der Technik über die Musik, der sie dienen soll; das erscheint der naiven, gesunden Empfindung

als ein Mißverhältnis. Die eminente Wichtigkeit und Unerläßlichkeit sorgsamster technischer Ausbildung betont Schumann zur Genüge; nur läßt er sie erst dann als wertvoll gelten, wenn sie dazu dient, eine künstlerische Absicht zu verwirklichen. „Such' es nie in der Fertigkeit, in der sogenannten Bravour. Suche mit einer Komposition den Eindruck hervorzubringen, den der Komponist im Sinne hatte. Mehr soll man nicht; was darüber ist, ist Zerrbild." Schlichter und klarer kann man nicht sprechen; wie scheint das doch so selbstverständlich! Wer mehr thun will, gibt uns nur desto weniger. Freilich heißt es verzichten auf allen blendenden Glanz und äußeren Prunk, auf alles, was dem Publikum imponiert und dem Virtuosen schmeichelt; es heißt geradezu sich selbst verleugnen, sich selbst verlieren, um sich im Kunstwerk wiederzufinden. Wie schwer ist dieses Ziel zu erreichen! Es erfordert künstlerische und sittliche Kraft.

Schumann geht aber unerbittlich vor mit aller Konse- Korrektheit.
quenz. Er legt den Finger auf eine überall klaffende Wunde, wenn er sagt: „Betrachte es als etwas Abscheuliches, in Stücken guter Tonsetzer etwas zu ändern, wegzulassen, oder gar neumodische Verzierungen anzubringen. Das ist die größte Schmach, die du der Kunst anthust!" Wiederum so selbstverständlich, und doch so grausam. Also gar nichts punktieren, gar nichts arrangieren, keinen brillanten hohen Ton einlegen, gar nichts singen und spielen, was nicht dasteht? Ja, die Korrektheit ist eine schöne Sache; aber muß man denn wirklich gar so gewissenhaft sein? Hand aufs Herz, Virtuosen und imitierende Dilettanten, das ist hart! Soll der Mordent bei den „Nachtigallen" in Schumanns „überm Garten durch die Lüfte" wirklich verpönt sein? Ist so eine Kleinigkeit schon ein Verbrechen? Hier haben wir die Antwort: es steht uns nicht zu, Meister zu meistern, und sei es auch nur in einer vermeintlichen Kleinigkeit. O weh, da wird das Musizieren freilich

ungemütlich; am Ende lassen wir's lieber ganz sein, wenn es so unerträglich streng genommen wird. Nun, das wäre eben noch kein so großes Unglück. Aber wir wollen doch lieber versuchen, uns zu gleicher reiner Höhe emporzuarbeiten, wenn's uns auch schwer fallen will; der Augenblick wird kommen, da wir's dem Meister danken, daß er uns so fest bei der Hand genommen und so energisch zurechtgewiesen hat.

Verantwortung.

Und nun hören wir ihn zu Ende: „Schlechte Kompositionen sollst du nicht verbreiten, sondern im Gegenteil sie mit aller Kraft unterdrücken helfen; du sollst sie weder spielen, noch, wenn du nicht dazu gezwungen bist, anhören." Also nicht nur den Virtuosen und Künstlern, Dilettanten und Kennern, sondern allen Musikfreunden, dem ganzen Publikum legt er eine schwere Verantwortung auf. Ausreden werden wenig helfen. Die beliebteste, vom allgemeinen schlechten Geschmack, von den Rücksichten, die dieser gebietet, von dem verderblichen Einfluß, den er ausübt, wird von vornherein abgeschnitten. Wer wollte sich aber auch dazu gezählt wissen? Es sind doch immer nur andere gemeint; die eigene werte Persönlichkeit bleibt immer wohlweislich ausgenommen. Und es ist nicht wahr, daß sich irgend jemand fügen müßte, wenn er nicht will. Weder der einzelne, noch die Masse läßt sich auf die Dauer bevormunden; Verblendung, Verblüffung, Vorurteil und Unverstand irren und fehlen immer nur momentan. Es ist wohlbegründeter Optimismus, wenn wir an den Sieg des Guten, Wahren und Schönen glauben; das lehrt uns wiederum die Geschichte. Diesen Sieg zu erschweren, wäre großes Unrecht; hüten wir uns alle davor! Hier ist jedem einzelnen sein Teil zugewiesen; er braucht es nur redlich zu erfüllen.

Beispiele.

Und Schumann weiß auch leuchtende Beispiele aufzustellen für seine idealen Forderungen. Begeistert preist er Franz Liszt, das Genie des Vortrags, das befähigt ist, sich

das Publikum zu unterjochen, es zu heben, zu tragen und fallen zu lassen, wie es will. (Band III Seite 17 bei Reclam.) Und auch seinen Kompositionen und Übertragungen widmet er eingehende, würdigende Besprechungen. Mit ganzer Seele aber folgt er der jungen Klara Wieck auf ihrem Entwicklungsgange, bis er erklären kann, sie sei die erste deutsche Künstlerin. Wir wissen es alle, sie wurde seine Gattin und die Vertraute seines Lebens; inniger ist nie ein Künstlerpaar verbunden gewesen. In ihr fand Schumann sein „bess'res Ich", wie er es in einem seiner herrlichsten Lieder so wundervoll besingt; sie schuf der Welt die Verkörperung seiner Tonpoesie. So ist ihre Gestalt auch in seinen Schriften von allem Glanz und aller Zartheit der Poesie umwoben. Das ist nicht die Voreingenommenheit des Verliebten; das ist die seligste Gewißheit künstlerischer wie menschlicher Liebesgemeinschaft. Schumann bedurfte ihrer, Klara hat sie ihm geschenkt und damit ihn uns erst ganz gegeben. Wo von ihm die Rede ist, muß auch ihr Name mit dankbarer Verehrung genannt werden.

Ästhetisches.

Bis hieher erschien uns Schumann als bedeutender Kritiker und hervorragender Kunstpädagog; er ist aber auch ein wunderbar feiner Ästhetiker. Als Poet spricht er über das Wesen der Musik, als Künstler, nicht als Gelehrter. Aber er orakelt nicht in stolzen, dunkeln Phrasen; selbst da, wo die Romantik seiner Seele den kühnsten Flug gewagt hat, bleibt er gesund und wahr. Aus seinen „Aphorismen" ließen sich wahrhaft divinatorische Sprüche zusammenstellen; und auch in die Recensionen und Kritiken sind sie eingestreut. Ich verzichte darauf, zu citieren; eine Auslese fiele gar zu schwer; das beste ist, sie alle zu lesen. Sie erschließen uns eine ganze Welt von Eindrücken und Empfindungen; an uns ist es, sie so zu sammeln und zu ordnen, wie sie uns am heilsamsten wird. Vertraut damit sein sollten wir alle. Wenn ich es könnte, ließe ich wenigstens seine unvergleichlichen „musikalischen

Haus- und Lebensregeln" in jedem Hause, wo Musik gepflegt wird, als musikalischen Haussegen über dem Klavier anheften und an jedem Sonntag wieder neu überlesen. So muß ich mich damit begnügen, alle wahren Freunde der Tonkunst auf Schumanns Schriften hinzuweisen, als auf eine unerschöpflich reiche Fundgrube für jeden, der die Poesie der Musik im Herzen tragen will.

C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck in München.

Vor kurzem ist erschienen:

Goethe

Sein Leben und seine Werke

von

Dr. Albert Bielschowsky.

In zwei Bänden.

Erster Band

mit einer Photogravüre (Goethe in Italien von Tischbein).

33 Bog. 8°. Preis geh. 5 *M.*; eleg. geb. 6 *M.*

Friedrich Spielhagen urteilt in der **„Nationalzeitung"**: „... Es ist ein doppeltes Labsal, einmal auf ein Werk litterarischer Gelehrsamkeit zu stoßen, dessen Verfasser nicht bloß Gelehrter ist, sondern sich als Geistes- und Seelenverwandten des Dichters, den er uns in seinem Leben und seinen Werken zu schildern unternimmt, auf jeder Seite, in jedem Satze, möchte ich sagen, legitimiert. Als ein solches Werk möchte ich Albert Bielschowskys Goethebiographie bezeichnen und sie dem Teil des Publikums, der sich die Ehrfurcht vor unserm größten Dichter und die Freude an ihm noch nicht hat rauben lassen, auf das dringendste empfehlen ... In der successiven Herauskehrung der subjektiven und objektiven Seiten von Goethe's dichterischem Genius finde ich unsern Autor musterhaft. Man lese das wundervolle, dem Werther gewidmete Kapitel, um mir zuzugeben, daß kein Lob, welches seinem in dieser und jener Richtung bewiesenen Spür- und Tiefsinn gespendet wird, zu hoch und herzlich sein kann.... Bielschowsky gibt von jedem Werke die möglichst vollständige Entstehungsgeschichte; eine sorgfältige feinsinnige Analyse der Charaktere mit beständigem Hinweis auf die Modelle, die der Dichter benutzt hat oder benutzt haben möchte. Er verschweigt mit schönem Freimut nicht, wo er Sprünge und Risse, Mängel und Fehler in der Charakteristik oder in dem Aufbau des Ganzen zu bemerken glaubt.... Ich gebe es als meine individuelle Empfindung, daß uns in Bielschowsky ein deutscher Lewes erstanden ist, will sagen: ein Mann, der seine unsäglich schwierige Aufgabe unternommen hat, ausgerüstet mit dem Wissen seiner Zeit und der alle Zeit — zumal in Deutschland — höchst seltenen Gabe, sich in die Seele der Nichtwissenden zu versetzen und, den Magister draußen lassend, als Mann von Welt mit und zu den Weltkindern zu reden.... Meine Absicht ging dahin, mir den Dank der Leser zu verdienen, welche sich durch diese Zeilen bewogen fühlen, Bielschowskys „Goethe" zur Hand zu nehmen, und dem Verfasser ein herzliches Glückauf! zu der Vollendung seines schönen Werkes auf den mühevollen Weg zu wünschen."

Ferner ist in unserem Verlag erschienen:

Franz Grillparzer
als Dichter des Tragischen.

von **Johannes Volkelt,**

Prof. der Philosophie an der Universität Leipzig.

14 Bog. Geheftet 3 *M.* Elegant gebunden 4 *M*

Inhalt: Einleitung über die Natur des Tragischen überhaupt. — König Ottokars Glück und Ende. — Ein treuer Diener seines Herrn. — Die Jüdin von Toledo. — Sappho. — Ein Bruderzwist in Habsburg. — Libussa. — Medea. — Ein Traum ein Leben. — Das tragische Element in Grillparzer's Charakter. — Grillparzer's Abneigung gegen das Geschichtliche, Allgemeine und Logische. — Hero und Esther. — Die Ahnfrau. Die Schicksalsidee bei Grillparzer. — Die Stimmung in Grillparzers Tragödien. — Grillparzer als moderner Dichter.

Vorträge
zur Einleitung in die Philosophie der Gegenwart

von **Johannes Volkelt,**

Professor der Philosophie an der Universität Leipzig.

Gehalten zu Frankfurt a M. im Jahr 1891.

15 Bog. Geh. 4 *M.* 50 *₰.* Eleg. geb. 5 *M.* 50 *₰.*

Inhalt: Die Philosophie des neunzehnten Jahrhunderts. — Aufgabe der Philosophie als Wissenschaft. (Begriff der Wissenschaft überhaupt. Erkenntnistheorie.) — Aufgabe der Philosophie als Wissenschaft. (Metaphysik. Naturphilosophie. Philosophie des Geistes.) — Philosophie und Leben. — Philosophie und Religion. — Philosophie und Kultur.

Ästhetische Zeitfragen.
Sechs Vorträge

von **Johannes Volkelt,**

Professor der Philosophie an der Universität Leipzig.

18 Bog. Geh. 4 *M.* 50 *₰.* Geb. 5 *M.* 50 *₰.*

Inhalt: I. Kunst und Moral. — II. Kunst und Naturnachahmung. — III. Die Kunst als Schöpferin einer zweiten Welt. — IV. Die Stile in der Kunst. — V. Der Naturalismus. — VI. Die gegenwärtigen Aufgaben der Aesthetik.

„Was ist nicht schon alles über den Naturalismus geschrieben worden! Bibliotheken haben sich angehäuft mit Büchern für und wider die naturalistische Lehre und naturalistische Praxis, grobe und feine, verhimmelnde und verdammende, witzige und ernsthafte. Aber geändert hat diese ganze kritische Litteratur über den Naturalismus nichts an dem Zustande der litterarischen Dinge, die Parteien stehen sich immer noch unvermittelt gegenüber, und bei jedem neuen Produkt der Jugend oder der älteren Dichter entbrennt der Kampf um die Prinzipien aufs neue. . . . Nun hat sich Volkelt der gewiß nicht beneidenswerten Arbeit unterzogen, die gesamte naturalistische Kunst und Litteratur, die der Deutschen, Franzosen, Skandinavier, Russen, in ihren künstlerischen und theoretischen Aeußerungen kennen zu lernen. . . . Die geklärten Resultate dieser intensiven Studien legte er nun in den sechs Vorträgen seines neuen Buches nieder. . . . Auch hier übt er stets seine mustergültige Methode, die Künstler aus sich selbst zu erklären, sich zunächst vertraut mit ihren Absichten zu machen, sodann erst diese und ihre Werke zu beurteilen. Dadurch erzeugt Volkelt das befriedigende Gefühl unvoreingenommener Gerechtigkeitsliebe. . . . Volkelt enthält sich jeder Prophezeiung, er kann nicht sagen, wohin die moderne Bewegung führen wird. Aber er betont mit allem Ernste seines Amtes, daß die Aesthetik sich nicht auf die klassischen Kunstwerke beschränken dürfe; sie hätte von der naturalistischen Kunst manches zu lernen, und er schließt mit den bedeutsamen Worten: ‚So viel steht fest, daß der Naturalismus trotz seiner Einseitigkeiten und Verzerrungen die Kunst aus mattem Dasein gewaltig emporgerüttelt und eine Fülle starker und verheißungsvoller Kräfte entbunden hat.'" **(Neue Freie Presse.)**

BINDING DEC 2 1970

ML
60
P42
Bd.1

Pfordten, Hermann Ludwig
Musikalische Essays

Music

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 14 28 02 04 018 3